Johannes [illegible]

Johannes Brahms

Max Kalbeck

Johannes Brahms

Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.
Berlin

1910

Max Kalbeck

Johannes Brahms

III

Erster Halbband

1874—1881

„Du wirst finden, ich sei etwas schroff, wie ich es sonst oft hören muß. Nach und nach kommt's über einen, als ob eine Überzeugung das einzige Positive im Leben sei."
(Arnold Böcklin an Paul Heyse.)

Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.
Berlin

1910

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

Den treuen Brahms-Freunden

Viktor und Olga von Miller zu Aichholz

in herzlicher Verehrung

Inhaltsverzeichnis.

Inhaltsverzeichnis.

Motette „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?" kein Widerspruch: „Der Tod ist mir Schlaf worden". Spittas ungerechtfertigter Tadel des Werkes. Requiem für Hermann Götz. — Die Widmung der Motetten op. 74. Billroths schwärmerische Anerkennung. — Die Choralmotette „O Heiland, reiß die Himmel auf". — Brahms komponiert im Sommer 1877 die D-dur-Symphonie. — Die zweite Symphonie eine idyllische Parodie der ersten. Ihre thematische Kunst. Der musikalische Reichtum und die Vielseitigkeit ihrer Sätze. Lokale Beziehungen und Anspielungen. Schnelligkeit der Arbeit und frohes Gefühl des sicheren Gelingens. — Herbst in Baden-Baden. Die Symphonie wird erst jetzt aufgeschrieben. Klara Schumanns Prophezeiung. — Aufführung der von Frank vollendeten Götzschen „Francesca von Rimini" in Mannheim. Max Bruch und Holstein unter den Zuhörern. — Brahms fühlt neue Lust zur Oper und spricht sich zu dem gleichfalls anwesenden Widmann über seine Grundsätze und Wünsche aus. — Erstes und letztes Begegnen mit Adolf Jensen. — Der Tod Franz v. Holsteins. — Die zweite Symphonie erscheint im Wiener Philharmonischen Konzert am 30. Dezember 1877. — Ignaz Brüll und C. F. Pohl. — Am 10. Januar 1878 dirigiert Brahms die Zweite in Leipzig. Im Neujahrskonzert war ihr die Rehabilitation des Brahmsschen d-moll-Konzerts vorangegangen. — Konzerte in Hamburg und Bremen mit Aufführungen der ersten Symphonie. — Zweite Reise nach Holland. Die erste Symphonie wird in Utrecht, die zweite in Amsterdam gespielt. — Seligkeit des alten Verhulst. — Am 8. April fährt Brahms mit Billroth und Goldmark nach Italien. — Julius Hübners Oratorientext „Amor und Psyche". — Billroths Eifer und Brahms' Widerspruchsgeist. — H. Wichmanns „Nora" gibt Brahms einen Korb. — Zweiter Sommer in Pörtschach. — Wohnung im Krainerhause. — Am Vorabende seines Geburtstages skizziert Brahms das Klavierkonzert in B-dur. — Der Pörtschacher Frühling erweckt Reminiszenzen an die Kinderzeit. Violinsonate op. 78. Die Wasserlilien im See und das Regenlied. Der Trauermarsch im Adagio und seine Toten. — Neue Lieder und Klavierstücke. — Anregungen von Chopin und Schumann, deren Werke Brahms revidiert. Die Capricci und Intermezzi op. 76. — Wie Brahms für Frau Schumann bei Breitkopf & Härtel eintritt. — Herzogenbergs in Arnoldstein bei Villach. Frau Elisabets fruchtlose Künste und Brahms' verspäteter Gegenbesuch. — Die „Balladen und Romanzen" op. 75. Das Hexenduett und die Edward-Ballade. Partituranlage zu „Edward". — Die Rhapsodien für Klavier op. 79. Ihr veränderter Titel. Temposchwankungen. Zueignung an Frau v. Herzogenberg. — Konzeption des Violinkonzerts. Besondere Wichtigkeit dieses Hauptwerkes Brahmsscher Kunst für die Theorie und Praxis des Geigenspiels. Geniale Erweiterung der Violintechnik. Joachim als Ratgeber. — Brahms holt Klara Schumann von Gastein ab und begleitet sie nach Berchtesgaden. — Konferenz mit Joachim in Salzburg, der den Besuch in Pörtschach erwidert. — Erneuerte Arbeit an dem Violinkonzert, das erst

Rakemann und Staegemann in Königsberg. — Henschel führt das „Deutsche Requiem“ in London auf. Brahms gegen das Metronom. — Nach dem dritten Konzert in Hannover (mit Joachim) hält sich Brahms in Bremen und Hamburg auf. — Die feierliche Enthüllung des Schumann-Denkmals auf dem Bonner Friedhofe. — Stimmungen und Verstimmungen. Brahms teilt sich mit Joachim in die Direktion der Festkonzerte. Die Szene am Grabe. — Nachfeier des Festes in Godesberg und Frankfurt a. M. — Brahms als Schmuggler. — Sommer in Ischl. Familie Brüll. Salzburgerstraße Nr. 51. Eigentümlichkeiten des Komponisten. — Selbsterlebtes. — Im Hotel „Zur Kaiserin Elisabet“ und im Café Walter an der Esplanade. — „Dr.“ Brahms und der Dank des Künstlers für die ihm von der Universität Breslau verliehene Würde. — Die akademische und tragische Ouvertüre, Gelegenheitskompositionen höherer Art Scherz und Ernst in der „Akademischen Festouvertüre“; ihre politische Seite. Die „Tragische Ouvertüre“ und ihre Beziehungen zu Goethes „Faust“. — Dingelstedt und Brahms. — Deiters bittet um biographisches Material. Brahms' ablehnendes Verhalten. — Ohrenkatarrh. — Ischler Hauskonzerte. — Joachim probiert die beiden Ouvertüren in der Hochschule. Sein eheliches Zerwürfnis. Brahms sucht zu vermitteln. — Die „Tragische Ouvertüre“ bei den Wienern Philharmonikern. Die „Akademische“ in Breslau. — Konzertreisen im Januar 1881. — Brahms in Haarlem. Leander Schlegel. — Gemütlicher Brahms-Abend mit Wilhelm Lübke bei Billroth. — Die „Akademische Festouvertüre“ und die Wiener Polizei.

I.

Das Jahr 1874 bedeutet einen Wendepunkt in Brahms' äußerem Leben. Es war das erste in der ununterbrochen bis zum Tode des Meisters fortlaufenden Reihe von Erntejahren, das ihm erlaubte, die Früchte seiner Arbeit unverkürzt einzuheimsen und ein ökonomisches System aufzustellen, von dem er niemals wieder abzuweichen brauchte. Sein mit dem Eifer des Liebhabers entworfener, mit der Zähigkeit eines Sparmeisters ausgeführter und eingehaltener Finanzplan zeichnete sich durch große Einfachheit aus; er bestand in nichts anderem als in der Absicht, die immer ansehnlicher werdenden Verlagshonorare vollständig beiseite zu legen und Zins auf Zins zu kapitalisieren. Was er zu seiner bescheidenen Lebensführung bedurfte, die der anspruchslose Sohn des Volkes auch dann nicht änderte, als er ein vermögender Mann geworden war, wurde reichlich von den Einnahmen gedeckt, die ihm von seiner Direktionsstellung und seinen Konzertreisen zukamen. Mit dem Überflusse konnte er nicht nur die Kosten für Sommeraufenthalt und Wintervergnügungen, sondern auch die Almosen bestreiten, die er unter der Hand verteilte. Nur wenn es sich um größere Summen für eine ihm besonders am Herzen liegende Sache oder Person handelte, mußte das Kapital herhalten. Unvorhergesehene Ausgaben setzten ihn nicht in Verlegenheit; denn er hatte immer noch einige kleinere Depots zwischen alten Büchern oder im Wäschkasten verborgen[1]). Der Erwerb

[1]) Wie wenig er auf sein Geld achtete, hatte ich oft Gelegenheit wahrzunehmen. Eines Tages suchte er nach irgend einem Gegenstand, den er mir zeigen wollte, in seiner Kommode und fand dabei ein vergessenes Päckchen mit Fünfzigguldennoten, die längst außer Kurs gesetzt waren. „Schade", sagte er, „das hätte ich dem ersten besten armen Kerl schenken sollen, anstatt es hier so gut aufzuheben! Nun wird es mich noch einmal soviel kosten, denn ich muß es doch denen ersetzen, die ich darum verkürzt habe!"

machte ihm Freude, aber der Besitz galt ihm persönlich nichts, ja, er sah ihn kaum als sein Eigentum an. Nichts bezeichnet die wahrhaft großartige Denkweise seines idealen Charakters so rein wie die nach dem Tode seiner nächsten Anverwandten bei ihm entstandene Auffassung, daß er das durch seine Kunst Erworbene wiederum der Kunst zuzuwenden habe, weil es ihm eigentlich gar nicht gehöre, sondern nur durch glückliche Umstände zugefallen sei[1]).

Zuvörderst hatte er allerdings als gewissenhafter Pflichtenmensch an Bruder und Schwester gedacht, die er, obwohl sie sich der empfangenen Wohltaten nicht immer würdig erwiesen, regelmäßig unterstützte. Als ihm Geschäftskundige nahelegten, seine Kapitalien von keinem Privatmanne verwalten zu lassen, schrieb er 1877 an Levi, bei dessen spekulationslustigem Bruder er sein Geld deponiert hatte:

„Ich verdiene, was ich gebrauche. Mit dem liegenden Gelde mache ich keinerlei Geschäfte, ich gebrauche es vielleicht niemals für mich, sondern kann es den Meinigen hinterlassen. Ich verstehe absolut nichts von Geldsachen, interessiere mich nicht im geringsten irgend dafür; an eine Vermehrung des Kapitals durch höhere Zinsen habe ich keine Ursache zu denken. Deshalb nun möchte ich möglichst gar nicht an mein Geld zu denken haben, deshalb möchte ich es lieber etwa in der Preußischen Bank haben, als beim besten Bruder und Freund. Ich weiß nicht, welche Elementar- und andere Ereignisse bei diesen zu fürchten sind, bei jener aber doch wohl am wenigsten? . . . Du weißt, daß Dein Bruder den besten Teil meines schönen Vermögens verwaltet. Seit langer Zeit aber möchte ich, trotz allem, trotz des schönen Blechkastens sogar, ihm diesen Posten abnehmen. Warum? Ja, das kann ich eben durchaus nicht deutlich sagen, also gar nicht ihm! Daß ich nur zu danken, in keiner Hinsicht zu wünschen oder zu klagen habe, sage ich nebenbei. Die Preußische Bank zahlt sehr wenig Zinsen. Ich halte es weder für dumm noch für unrecht, wenn ich nicht durch Zinsen mein Kapital zu vermehren suche — das geschieht auf andere Weise genügend. (Rate einmal, wie Sym-

---

[1]) Seine eigenen Worte.

phonie oder Lied in meinem Magazin bezahlt wird.)" ... Um dieselbe Zeit bittet er Simrock, ein fälliges Verlagshonorar in die Preußische Bank einzuzahlen: „Ich brauche das Geld nicht, voraussichtlich auch wohl niemals für mich. Da möchte ich es also für die Meinen aufbewahren, aber an dem möglichst einfachen und sicheren Ort, so daß ich mit keinem Atemzug daran zu denken brauche! Auf hohen oder bescheidenen Zinsfuß kommt es mir nicht an, ich verstehe eben nichts von Geld und interessiere mich für nichts so wenig."

Was nun die Konzertreisen betrifft, die ihm die nötigen Subsistenzmittel gewähren halfen, so war allmählich eine Umwandlung mit ihnen vorgegangen, die sich im Jahre 1874 zu dem neuen, für Brahms sehr erwünschten Modus konsolidierte. Je größere und schnellere Fortschritte der Komponist in der Gunst des Publikums machte, desto mehr konnte der Pianist, der kaum als Wunderknabe einem Virtuosen ähnlich gesehen hatte, in den Hintergrund zurücktreten, um endlich ganz von der Bildfläche zu verschwinden. An seiner Stelle erschien der Dirigent, der als Interpret eigener Werke mindestens ebenso berechtigt am Platze war wie der Klavierspieler, der außer dem d-moll-Konzert und einigen Kammermusikwerken seiner Komposition nur noch für den Notfall ein paar Hauptstücke des früheren, reichhaltigen Repertoires in den Fingern hatte. Den Sänger des „Deutschen Requiems" und des „Triumphliedes" wollte man allenthalben in Person am Werke sehen, und das Honorar, das sonst nur ausübenden Künstlern gezahlt wurde, sollte jetzt den vielbegehrten Orchestergast in die deutschen Musikstädte locken. Ohne regelmäßige Übung kann kein Professionist bestehen, geschweige denn ein Künstler, von dem die Öffentlichkeit zuerst und zuletzt eine tadellose Technik erwartet. Zu langweiligen Handgelenks- und Fingerexerzitien fehlte es Brahms an Zeit und Lust. Er war gewiß nicht der letzte, von seinen „51 Klavierübungen" den wünschenswerten Gebrauch zu machen, begnügte sich aber von Fall zu Fall mit dem etüdenmäßigen Durchspielen seiner Arrangements klassischer Stücke. Daher kam es, daß er, auf die Inspiration des günstigen Augenblicks angewiesen, die im Konzertsaal auf sich warten läßt, selten gut zum Spielen aufgelegt war. Zum Tak-

tieren bedurfte er keiner eingehenden Vorbereitung, und das Verlangen, seine Werke richtig reproduziert zu hören, das bei Brahms doch lebhaft genug war, um seine Scheu vor den Leuten im Saale zu überwinden, verhalf ihm im Verein mit dem starken Eindruck seiner Persönlichkeit und der überzeugenden Wahrheit seiner Musik zu Erfolgen, die dem Dirigenten an sich kaum erreichbar gewesen wären. Denn, so gut Brahms sich auf die Kunst des Taktierens verstand, und so sicher er, was die verständliche und energische Bezeichnung des Tempos anbelangt, mit den vorzüglichsten Meistern des Faches konkurrieren konnte, so sehr hing er auch hier von der Sympathie ab, die er den Zuhörern, und diese ihm entgegenbrachten. Der Dirigent, wie ihn der flotte Crayon Willy v. Beckeraths in treffender Charakteristik des wechselvollen Spieles von Mienen, Bewegungen und Gebärden festgehalten hat, wollte nicht immer zum Vorschein kommen, und nur dieser mit allen Fasern seiner Nerven in Mitleidenschaft gezogene Beschwörer launischer Tongeister war der echte Brahms. Wenn es in seinen Augen wetterleuchtete, wenn er die geballte linke Faust auf die Brust preßte, als fürchtete er, das unbändige Herz könne ihm aus dem Leibe herausspringen, wenn die Geistesblitze der die Welt des Gemütes umkreisenden Gedanken auf seiner Jupiterstirn widerglänzten — das war ein Anblick, der jedes Orchester zur Begeisterung hätte hinreißen müssen. Aber nur wenige haben ihn so von Angesicht zu Angesicht gesehen.

Eine merkwürdige Fügung des Schicksals war es, daß in demselben Emporium der Musik, wo der sechsundzwanzigjährige Komponist des d-moll-Konzerts an berühmter Stätte die empfindlichste Niederlage erlitten hatte, nun dem Meister der Haydn-Variationen plötzlich ein Feld des Triumphes bereitet wurde, wohin der Widerstrebende fast mit Gewalt gezogen werden mußte. Leipzig stellte sich an die Spitze der deutschen Städte, welche von 1874 an in der Bewunderung des lange Verkannten mit einander wetteiferten. Mehrere günstige Umstände trafen dort zusammen, um den ungeahnten, von Brahms selbst kaum für möglich gehaltenen Umschwung herbeizuführen. Wie wir uns vom VI. Kapitel des zweiten Bandes her erinnern werden, war die erste vollständige Aufführung des „Deutschen Requiems“, die am

18. Februar 1869 in einem Abonnementskonzerte des Gewandhauses unter Reinecke stattfand, ziemlich indifferent verlaufen. Die laue Aufnahme des Werkes rechtfertigte die Teilnahmlosigkeit, mit der Brahms sich fern vom Schauplatz der Ereignisse hielt. Einer aber fühlte sich von der Schönheit des Werkes mächtig ergriffen und konnte die Gleichgültigkeit des Publikums nicht verschmerzen: Karl Riedel, der Wiedererwecker der Heinrich Schützschen Passionen und Propagator der Bachschen h-moll-Messe. Er ruhte nicht eher, als bis er den Leipzigern eine bessere Meinung von dem Werke beigebracht hatte, und führte es, auf das sorgfältigste einstudiert, mit seinem nach ihm benannten renommierten Chorvereine auf, und zwar gleich zweimal in einem Jahre, so daß auch Reinecke kurz darauf an eine Wiederholung im Gewandhause gehen konnte, die nun schon empfänglichere und dankbarere Herzen vorfand. Da Riedel seit Franz Brendels Tode Präsident des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" und auch Vorsitzender des Leipziger Wagnervereins war, so begannen viele Anhänger der Neudeutschen und ehemalige Brahms-Gegner den fanatisch gehaßten Liszt-Apostaten mit freundlicheren Augen zu betrachten, wobei sich herausstellte, daß er gar nicht so übel sei. So brauchte das junge Ehepaar Heinrich und Elisabet von Herzogenberg, das seit 1872 von dem stillen Graz nach dem geräuschvollen Leipzig übergesiedelt war und hier im Mittelpunkte der musikalischen Gesellschaft eine leitende Rolle spielte, seiner importierten Brahms-Schwärmerei keine Zügel mehr anzulegen. In Franz und Hedwig von Holstein, Adolf und Lilly Wach — Frau Lilly ist die Tochter Felix Mendelssohns — Wilhelm Engelmann, Livia Frege, Alfred Volkland, Philipp Spitta u. a. gesellten sich den beiden Elitemenschen gleichgestimmte Seelen zu, und in diesem, durch edle Geselligkeit erhobenen Kreise fand wie der Kultus alles Schönen so auch die Beschäftigung mit der Brahmsschen Musik ihren immer mit frischen Blumen bekränzten Altar. Herzogenbergs erster Verleger, Ernst Wilhelm Fritzsch, sah wie Karl Riedel in seiner Wagner-Devotion keinen Grund, Brahms nicht mit Hochachtung und Liebe zu begegnen. Das „Musikalische Wochenblatt", das er vom Jahre 1870 an redigierte, überflügelte bald sämtliche ähnliche Musikzeitschriften und trug auf seinen Schwingen

den Ruhm des, Wagner an die Seite gestellten Brahms in alle Welt. Zum Erstaunen der Nichteingeweihten und wohl auch zum Ärger manches nur zu gut Unterrichteten durchlief eine von Hermann Kretzschmar mit gründlicher Sachkenntnis und begeisterter Liebe geschriebene Abhandlung über Brahms und seine Werke die Blätter des fünften Jahrganges (1874), so daß die Phalanx der gegen Brahms aufmarschierenden Leipziger Lokalrezensenten durchbrochen und gelockert wurde.

Nach solchen Antezedentien konnte eine Einladung nach Leipzig für Brahms nichts Bedenkliches mehr haben. Sie erging an ihn vom Vorstand des Orchester-Pensionsfonds der Gewandhauskonzerte, und da sie sich obendrein auf einen wohltätigen Zweck stützte, so war sie nicht gut abzulehnen. Brahms nahm sie auch an. Wenn er gleich in Briefen an Levi und Simrock über seine „dumme Gutmütigkeit" brummt und poltert, die ihn von einem Konzert ins andere hineingeritten habe, so läßt sich an dem grimmigen Behagen seiner Entrüstung doch erkennen, wie vergnügt er über diese Plackerei im Grunde war. Seinem alten Verleger Rieter-Biedermann meldet er, er komme „für alles mögliche" nach Leipzig und korrespondiere „aufs heftigste" mit Reinecke [1]); aber er freue sich herzlich, ihn und noch mehr Frau Astor (die mit Edmund Astor verheiratete Tochter Rieters) wiederzusehen. Seinen jungen Verleger Simrock, der bereits von den Nachrichten aus Leipzig alarmiert und auf dem Sprunge war, abzureisen, warnt er geradezu, dorthin zu kommen. Die ganze Geschichte sei aus Versehen passiert, das er seiner gutmütigen Kollegialität verdanke. Klavierspielen möge er nicht, und

---

[1]) Freimütig bekennt er dem Direktor der Gewandhauskonzerte in seinen Briefen, daß er sich vor dem Klavierspielen fürchtete: „Klavier habe ich seit Jahren nicht öffentlich gespielt! Das soll man entweder fortdauernd tun oder lassen. Ich möchte mir denn auch keinenfalls die Aufregung schaffen und den unnütz beunruhigenden Gedanken für Wochen — um einmal bei Ihnen zu spielen ... Hier (in Wien), wo man mich doch kennt und oft genug aufmunterte, spiele ich nicht und soll's nun bei Ihnen. Doch komme ich mir kindisch vor, wenn ich mich weigere ... Ich bin doch wohl im geheimen zu eitel auf mein Spiel. So setzen Sie meinetwegen einen Klaviervortrag auf den Zettel. Ich werde üben." (Brahms, Briefwechsel III, von Wilhelm Altmann, S. 132 ff.)

so dirigiere er nur die Variationen und die Ungarischen Tänze — das sei nicht der Mühe wert. „Mit den Verlegern", fügt er launig hinzu, „können Sie mich noch ruhiger allein lassen als mit den Leipziger Damen." Aber der Lauf der Ereignisse widerlegte ihn nach jeder Richtung hin. Brahms spielte doch Klavier, und zwar mehr, als für den Frieden seiner und anderer Seelen gut war, er ließ sich doch von einem Leipziger Verleger fangen[1]), und er verlor sein Herz doch an eine Dame, die ihn schon früher einmal in Angst und Verwirrung gesetzt hatte. Allerdings war sie keine Leipzigerin. Als er 1863, in seinem ersten Wiener Jahre, zu bemerken glaubte, daß seine ebenso geniale wie schöne Schülerin Elisabet von Stockhausen ihm gefährlich werden könnte, brach er den Unterricht Knall und Fall ab. Seit dem 26. November 1868 hieß sie Frau von Herzogenberg und hatte sich an der Seite ihres für Brahms begeisterten Gatten zu einer Zierde ihres Geschlechts entwickelt.[2])

In der bezaubernden jungen Frau trat ihm jetzt eine zweite Klara Schumann entgegen, die, noch reicher mit Vorzügen des Körpers und Geistes ausgestattet als die ältere Freundin, dieser an edler, harmonischer Weiblichkeit mindestens gleichkam. Elisabet von Herzogenberg, von der ihr Lehrer Julius Epstein sagt: „man mußte sich in sie verlieben", war mit ihren siebenundzwanzig Jahren die verführerischeste Erscheinung, welche dem einundvierzigjährigen Brahms begegnen konnte. So wie sie seine Kompositionen sang und spielte, hatte er sie überhaupt noch nicht von anderen gehört. Ihr außerordentlich fein entwickeltes musikalisches Gefühl durchdrang jedes Fäserchen seiner tief versponnenen Kunst, und ihr hervorragender, niemals am Kleinen und Kleinlichen haften bleibender Geist sorgte dafür, daß in ihrem Vortrage der freie, aufs Allgemeine, Große und Ganze gerichtete Zug der Brahmsschen Werke über der reizenden Fülle des Details nicht verloren ging. Mit der rezeptiven Genialität des Weibes nahm sie seine Musik in sich auf; sie wäre im Stande gewesen, mutiger, opferwilliger und gewaltiger

[1]) Die „Lieder und Gesänge", op. 63, und die „Quartette für Solostimmen und Pianoforte, op. 64, erschienen bei C. F. Peters!

[2]) Siehe unsere Einleitung zu „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg".

als irgend jemand das Evangelium ihres Messias zu predigen, ja, sie würde ohne Zweifel die Ungläubigen in Masse zu ihm bekehrt haben, wenn sie ihre Talente nicht im Einklang mit ihrer Frauennatur auf den Frieden des Hauses und auf die Pflege ihres, an vornehmer Gesinnung ihr ebenbürtigen Gatten beschränkt hätte. Gerade diese Selbstbescheidung und echt weibliche Zurückhaltung nahm im Verein mit ihren anmutig ausgeübten, häuslichen Tugenden den alternden Junggesellen widerstandslos gefangen. Brahms mußte sich sagen, daß Elisabet von Herzogenberg ihm jenes lange und heißersehnte Erdenglück, das er als das Höchste pries, gewährt haben würde, wenn er damals, als ihn der hannoversche Kammerherr und Freiherr von Stockhausen, zum Lehrer seiner Tochter erwählt hatte, weniger verzagt und kleinmütig gewesen wäre. Und Ähnliches mochte sich auch Elisabet sagen, so oft sie die Geisteskinder ihres Mannes, die ihr Ersatz bieten sollten für den bitter empfundenen Mangel an leiblicher Nachkommenschaft, mit denen ihres angebeteten Freundes verglich. Aber der heitere Himmel ihrer Ehe, den das schwere Siechtum Heinrichs später in düsteres Grau einhüllte, wurde damals weder von ihr noch von dem Freunde getrübt; auch die kleinen Wolken des Mißmutes, die hin und wieder an seinem Horizont emporstiegen, lösten sich in der Sonne ihrer treuen Liebe in goldenen Duft auf. Brahms, in Resignation geübt, überwand siegreich alle Anwandlungen von Schwäche und stimmte seine Gefühle im mündlichen und schriftlichen Verkehr mit dem Künstlerpaar, der bis zu Elisabets frühem Tode bestand, auf den Ton ritterlicher Galanterie, scherzhafter Ironie oder heiterer Gemütlichkeit hinab. Bis zu seinem eigenen Ende hatte er „das schlanke Frauenbild in blauem Samt und goldenem Haar" in zierlichem Rahmen auf dem Schreibtische stehen, und in mancher seiner Melodien blickt es uns mit seinen stillen, unergründlichen Augen an.

Klara Schumann, die, einer Einladung von Brahms folgend, nach Leipzig gekommen war, schreibt über ihre dortigen Erlebnisse an Levi:[1]) „Nun muß ich Ihnen aber erzählen, daß ich in Leipzig

---

[1]) Unvollständig abgedruckt in B. Litzmann: „Klara Schumann. Ein Künstlerleben", III, 310 f.

war und eine genußreiche Zeit dort verlebt habe. Es waren herrliche Genüsse, die ich eingesogen habe wie eine Biene. Oft habe ich an Sie gedacht und Sie herbeigewünscht. Der Rinaldo wurde leider sehr durch den Tenoristen beeinträchtigt, vieles Herrliche kam aber doch zur Geltung, die Chöre, die prachtvolle Instrumentierung, die Charakteristik des Ganzen — welche geniale Momente sind darin, wie lebt das Ganze vor Einem! — Nun aber das Konzert am Donnerstag! Da weiß man gar nicht, wo anfangen. Die Variationen sind zu herrlich! Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Charakteristik einer jeden Variation, die prachtvolle Abwechselung von Anmut, Kraft und Tiefe, oder die wirkungsvolle Instrumentation — wie baut sich das auf, mit welcher Steigerung bis zum Schlusse hin! Das ist Beethovenscher Geist von Anfang bis Ende. Und nun die Rhapsodie, dieses wunderbare Stück, das ich so noch nicht gehört hatte. Welcher Schmerz, welche Trostlosigkeit liegt in dieser Introduktion, und welch himmlischer Friede zum Schluß! Dann kamen die Liebeslieder und die drei Ungarischen für Orchester, wie ausgeführt unter seiner Direktion! Die Liebeslieder vortrefflich gesungen, die Ungarischen, als ob man eine Zigeunerbande hörte! Mir jubelte das Herz den ganzen Abend. Das Publikum war, wie alle unsere norddeutschen Publikums, flau, nur bei den Liedern und Tänzen, da wurden sie etwas lebendig. Man konnte übrigens die Aufnahme von Johannes gut nennen, das Entgegenkommen der Musiker, Musikfreunde außerordentlich, er wurde wahrhaft gefeiert in den Privatkreisen. Das Orchester schien begeistert, so lange er den Stab schwang. Welch ein Glück ist es jetzt, in dieser Zeit der Öde einerseits, der Verderbnis andrerseits, daß uns so Einer lebt! — Wir, Simrocks, Johannes, Frau Joachim, wohnten alle in einem Hotel und hatten morgens immer eine gemütliche Frühstücksstunde zusammen. Es war mir im ganzen doch sehr lieb, daß sich Johannes mal wieder in Leipzig gezeigt."

Die Summe der von Frau Schumann erwähnten und anderer zur Aufführung gebrachter Brahmsscher Werke verteilte sich auf die Zeit vom 29. Januar bis zum 5. Februar und auf vier verschiedene Konzertunternehmungen. Vom Zweigverein des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wurde der Gast mit einer

Soirée bewillkommnet, die das Horn-Trio, die Klavierballaden op. 10, die Variationen über ein Thema von Schumann für Pianoforte zu vier Händen und außer mehreren Sologesängen die Marienlieder für gemischten Chor op. 22 brachte. Ihr folgte am 1. Februar eine Kammermusikmatinée im Gewandhause, in welcher Brahms seine Händel-Variationen und den Klavierpart seines g-moll-Quartetts op. 25 spielte. Dann dirigierte er in einem „Pauliner“-Konzert die „Rinaldo“-Kantate, und am 5. Februar in dem außerordentlichen Pensionsfondskonzerte des Gewandhauses die Haydn-Variationen, die Rhapsodie für Altsolo (Frau Joachim), Männerchor und Orchester — beides waren dort Novitäten — sowie aus dem Manuskript die drei von ihm für Orchester gesetzten Ungarischen Tänze. Überdies begleitete er mit Reinecke das Soloquartett der Peschka-Leutner, Joachim, Ernst und Gura, vier Stimmen von seltener Schönheit, zu einem Dutzend seiner Liebeslieder aus op. 52.

Am 7. Februar kehrte Brahms zu den Berufspflichten, die auf ihn warteten, nach Wien zurück. Es war ihm zum ersten Male warm geworden in dem kühlen Leipzig, und als er sich bei Professor Dr. Langer, dem redegewandten Dirigenten des Gesangvereins „Paulus“, für die ihm verliehene Ehrenmitgliedschaft bedankte, konnte er ihn halb im Scherze bitten, sich freundlich seiner anzunehmen und das hervorragende Rednertalent bei nächster Gelegenheit zu seinen Gunsten zu verwenden, mit der Versicherung: „Je schöner und wärmer Sie reden, desto mehr sprechen Sie aus meiner Seele“. Auch persönlich hatte er den besten Eindruck in Leipzig hinterlassen. Frau von Herzogenberg fühlte sich gedrängt, ihrer Freundin Bertha Faber in Wien zu versichern, wie sehr „Euer Johannes“ ihnen gefallen habe, so daß sie kaum den alten Brahms in ihm wiedererkannten, und welche aufrichtige Freude sie diesmal alle an dem Menschen gehabt hätten. Wenn sie, die Freundin, ihn das nächste Mal sehe, solle sie ihn von Herzogenbergs und Volklands grüßen, und ihm ausrichten, sie ließen ihm alle sagen, sie warteten heißhungrig auf op. 60.

Mit diesem op. 60, dem Klavierquartett in c-moll, hat es seine eigene Bewandtnis. Wir müssen weit in die brausende Jugendzeit des Tondichters zurückgehen, um zum Ursprung des

Werkes zu gelangen, und knüpfen an früher Gesagtes wieder an, indem wir bemerken, daß es als ein Denkmal seiner Wertherperiode, seiner romantischen unglücklichen Liebe zu Klara Schumann zu betrachten ist.[1]) Brahms war zweiundzwanzig Jahre alt, als er das Quartett komponierte, das damals nur drei Sätze hatte: Allegro, Andante, Finale, und in cis-moll stand. Er brachte das Manuskript im April 1856 zu Joachim nach Hannover und probierte er dort mit ihm. Die Probe stellte weder den Komponisten noch den Freund zufrieden. Nach eingehendem Studium schrieb dann Joachim am 19. April ausführlich darüber an Brahms[2]), und dieser nahm die zu früh abgeschlossene Arbeit sofort wieder auf. Von dem poetischen Inhalt des Werkes erfuhr weder Joachim noch Klara ein Sterbenswort. Ahnungslos notiert Klara Schumann am 18. Oktober 1856 in ihrem Tagebuche: „Zu seinem cis-moll-Quartett hat er ein wunderschönes Adagio komponiert — tiefsinnig.“ Zwar war es ihr, als sie drei Tage später vom Bahnhofe, wohin sie Brahms begleitet hatte, allein wieder nach Hause ging, „als kehrte sie von einem Begräbnis zurück“; aber sie merkte auch nichts, als ihr der Freund am 25. November desselben Jahres die Liebeserklärung des Adagios schriftlich wiederholte. Er schrieb ihr von Hamburg, Joachim habe sein (nunmehr verbessertes) Quartett für einige Tage mitgenommen, und das sei ihm sehr lieb, da gesprächsweise von ihm immer nur wenig herauszubekommen sei. Später könnte er es ihr schicken, wenn sie wolle. Es scheine sehr schwer zu spielen zu sein. Ob sie es „etwas lange probieren und üben“ könne, sonst klinge es abscheulich. Und dann heißt es: „Ich wünsche oft genug, Dir bisweilen nur Ähnliches schicken zu können, als Deine lieblichen und liebevollen Briefe sind. Ich bin ein Strohkerl und gar nicht wert, daß Du mich so in Dein Herz schließest, Du Liebe, Du herrliche Klara. Aber tu's nur immer an und in Dein Herz, wie ich Dich.“[3]) — Der Erste, der andeutungsweise in das Geheimnis

[1]) Vgl. I, 231.

[2]) „Brahms im Briefwechsel mit Josef Joachim“, herausgegeben von Andreas Moser I, 125 ff.

[3]) „Clara Schumann, ein Künstlerleben“ von Berthold Litzmann III, 15 f. u. 324.

eingeweiht wurde, war Hermann Deiters — nach zwölf Jahren. Ihm sagte Brahms 1868 in Bonn, als er ihm den ersten Satz des Quartetts zeigte: „Nun stellen Sie sich einen Menschen vor, der sich eben totschießen will, und dem nichts andres mehr übrig bleibt." Am 23. Oktober 1874, also wieder sechs Jahre später, sandte Brahms das c-moll-Quartett im Manuskript an Theodor Billroth „als Kuriosum — etwa eine Illustration zum letzten Kapitel vom Mann im blauen Frack und gelber Weste". Noch deutlicher wird die Anspielung auf Werthers Leiden in einem Briefe an Simrock (vom 12. August 1875) wiederholt. Brahms fordert für das Quartett, das er jetzt endlich für druckreif hält, ein höheres Honorar und scherzt: „Nun ist das Schlimme, daß mir Peters für so ein Stück gern tausend Taler gibt! Das ist es nicht wert — aber was geht das mich an! Ich rate nicht dazu und wasche meine Hände. Einen Vorteil hat das Stück. In welcher Weise Sie auch meinem Talent mißtrauen, dies kann sich entschuldigen. Halten Sie mich jetzt für altersschwach oder philiströs, oder meinen Sie gegenteils, jetzt erst lerne ich einiges — dies Quartett ist zur Hälfte alt, zur Hälfte neu — es taugt also der ganze Kerl nichts! Außerdem dürfen Sie auf dem Titelblatt ein Bildnis anbringen! Nämlich einen Kopf mit der Pistole davor. Nun können Sie sich einen Begriff von der Musik machen! Ich werde Ihnen zu dem Zweck meine Photographie schicken! Blauen Frack, gelbe Hosen und Stulpstiefel können Sie auch anwenden, da Sie den Farbendruck zu lieben scheinen?"

Kurz vorher hatte Klara das Werk noch einmal von Brahms gehört, bei einem Besuche, den sie ihm in Ziegelhausen bei Heidelberg abstattete. Sie schrieb darüber, wärmer als an Brahms, den sie an demselben Tage mit einem kritischen Briefe bedachte, aus Klosters in der Schweiz an Albert Dietrich: „Wir waren auf der Herreise einen Tag in Heidelberg, wo ich wahre Seelenstärkung atmete in Brahms' neuen Liedern, Duetten und einem wundervollen Quartett in c-moll für Klavier und Streichinstrumente. Die ersten zwei Sätze hatte er schon früher gemacht (der erste ist mir weniger lieb, aber das Scherzo!), und nun die beiden letzten Sätze, die sind wieder ganz genial, eine Steigerung bis zum Schlusse, daß man ganz hingerissen wird. Merkwürdig ist mir

dabei auch die Einheit der Stimmung, obgleich die Sätze zu so verschiedenen Zeiten entstanden sind." —

Wie seltsam, daß Brahms mit demselben Andante, in welches der Jüngling die ganze Empfindung seiner liebenden reinen Seele, alles, was er für Klara Schumann fühlte, ausgegossen hat, sich auch Elisabet von Herzogenberg ins Herz stahl! Als er das Quartett in Leipzig bei Herzogenbergs vorspielte, um zu erfahren, was diese feinhörigen, urteilsfähigen Musiker dazu sagten — denn der kühne Versuch, die aus ferner Vergangenheit wieder aufgestiegenen Tongeister zu bannen und ihre Schattengestalten zu neuem Leben zu erwecken, kam ihm selbst nicht ganz geheuer vor — und als er die schmerzlich-süßen Klänge des dritten Satzes von den Saiten klingen ließ, fühlte sich Frau Elisabet tief ergriffen. Brahms kündigte ihr drei Jahre darauf das Manuskript des Satzes als Weih- und Bußgeschenk für einen schlechten Witz an, den er sich ihr gegenüber herausgenommen hatte, mit den Worten: „Zur Versöhnung wollte ich das Andante aus meinem dritten Klavierquartett beilegen, das sich noch vorfand, und das Ihnen ja gefiel. Ob ich es aus Eitelkeit oder aus Zärtlichkeit aufbewahrt habe, weiß ich nicht. Ich bringe es mit"[1]).

Auch Brahms hätte, wie man sieht, eine „Trilogie der Leidenschaft" dichten können: „Noch einmal wagst du, viel beweinter Schatten, hervor dich an das Tageslicht." Wie bei Goethe brachte die Musik die Aussöhnung und beschwichtigte das beklommene Herz, das allzuviel verloren. Auch Brahms empfand „das Doppelglück der Töne wie der Liebe".

Bei der Umarbeitung des Jugendwerkes, die er im Winter 1873—74 vorgenommen und vor seiner Leipziger Reise bereits vollendet hatte, änderte der Meister nicht nur die in den Modulationen der schnellen Sätze für die Geigen unbequeme Tonart (cis-moll) ab, sondern verwarf das Finale vollständig und schob zwischen Allegro und Andante ein Scherzo ein, das seine Existenz dem korrespondierenden Teile der F. A. E.-Sonate zu verdanken hat[2]). Die Verwandtschaft zwischen beiden Sätzen — das Scherzo

[1]) „Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg", herausgegeben von Max Kalbeck I, 28 f., 35.

[2]) Nach einer persönlichen Mitteilung Joachims. Vgl. I, 129.

jener Violinsonate ist im Verlage der Deutschen Brahmsgesellschaft als oeuvre posthume herausgekommen — fällt selbst dann nicht auf, wenn man die Genesis des Werkes kennt. Das Andante ist in der Originalgestalt und -tonart beibehalten (E-dur als Durparallele von cis-moll); vom Allegro, einem Muster von Knappheit, scheinen alle Wucherschößlinge entfernt worden zu sein.

Seine beiden strahlenden Geschwister, die Klavierquartette in g-moll und A-dur, op. 25 und 26, die um weniges später zur Welt kamen, aber um vieles früher ins Publikum hinaustraten, haben das dunklere c-moll-Quartett allzutief in den Schatten gestellt. Es bedarf seiner interessanten Vor- und Nachgeschichte wahrlich nicht, um den unbefangenen Zuhörer dauernd zu fesseln; ja, der Musiker möchte ihm sogar, als dem ursprünglichsten und charakteristischsten von den dreien, den Vorzug geben. Wir haben den ersten Satz ein Muster von Knappheit genannt, obwohl seine Gliederungen weit ausgreifen. In der Tat erscheint er noch gedrängter, als er ist. Die zwingende Logik seiner thematischen Entwicklung verkürzt seine Längen. Die Körner, die in der Samenkapsel des düsteren Hauptthemas enthalten sind, lassen alles in Halmen aufgehen, auch der reiche Blumen- und Fruchtgarten der Gesangsgruppe entsproß ihrer Saat. Die weltschmerzliche, lebensüberdrüssige Stimmung, aus der das Ganze, ein befreiendes Rettungswerk der Kunst, sich herausarbeitet, ist in unvergleichlicher Weise dargestellt. Zweimal ergeht eine Art von Weckruf an die Saiteninstrumente, das Klavier schlägt erst C, dann B in Oktaven an. Ängstlich und zaudernd antwortet das Streichtrio mit dem harmonisch unentschiedenen, rhythmisch zögernden, melodisch ausweichenden Hauptthema. Seine Stimmen möchten sich gern heimlich davonstehlen, aber es gibt kein Entkommen; gezwungen, gemeinsame Sache mit einem übermächtigen Gegner zu machen, stürzen sie sich plötzlich entschlossen in ihre verzweifelte Aufgabe: ein rasender Unisonolauf, die Tonleiter abwärts, führt sie nach c-moll zurück, von dem sie sich weit entfernt hatten. Mit der Wut und Wucht erbarmungsloser Wetterschläge entladet sich die elektrische Spannung des Anfangs, wie Keulenhiebe fällt es auf das Haupt des Unglücklichen, der unvorsichtig ein furchtbares Schicksal heraufbeschwor:

Das Motiv der beiden Noten (a), aus dem sich durch Wiederholung das Hauptthema:

gebildet hat, tritt immer selbständiger hervor und beherrscht, mannigfach modifiziert, den ganzen Satz. Mit der dritten Note zusammen (b) stellt es den vorbereitenden Übergang (tranquillo) zum Gesangsthema her und erweitert sich zur ausdrucksvollen Bitte der Bratsche:

(tiefere Oktave)

Die wundervolle Es-dur-Melodie wird erwartet, sie schwebt wie ein Engel vom Himmel herab und läßt sich auf den Saiten des Klaviers nieder:

Die imitatorische Gegenbewegung des Basses wünscht bemerkt zu werden (sie erscheint später als eigene Stimme im Violoncell wieder), desgleichen die Umdrehung der Melodie, wenn sie von der Bratsche übernommen und von der Violine mit einem zarten Kontrapunkt umschrieben wird. Eine hämmernde Triolenfigur ♩𝄾♪ ♩, der beschleunigte Herzschlag des Rhythmus, führt zu einem zweiten Gesangsthema, das indessen nur eine aus den Mittelstimmen hervorgegangene Fortsetzung des ersten die Erwiderung des von der himmlischen Erscheinung beseligten Liebenden ist. Alles hat sich in den auf- und abwogenden Terzen und Sexten berauscht — selbst der Pizzikatobaß des Violoncells, der leise die pulsierenden Triolen begleitet:

bekennt sich zum Sklaven der lieblichen Melodie. Wenn jemand ein kurzes, schlagendes Beispiel verlangte als Antwort auf die Frage: was ist Musik?, so brauchte nur diese Gruppe von Gesängen zitiert zu werden, welche die verschiedensten Elemente der Tonkunst in sich vereinigt und neben dem Signum des Meisters den Stempel des erfinderischen Genius in höchster Deutlichkeit erkennen läßt. Brahms wiederholt den Satzteil nicht, sondern geht gleich zur Durchführung über, die nach mancher erschütternden Episode über einem langen, oszillierenden Orgelpunkte des Klaviers das Bild der halb zerstörten, ihres heiteren Friedens beraubten Melodie zeigt — die begleitenden Pizzikati des Violoncells klingen immer zorniger und drohender, bis aus einem Fortissimo aller Instrumente all' unisono die Wiederholung unvermerkt hervortritt. Das sich enganschließende Scherzo steht ebenfalls in c-moll und ist auch sonst Geist von demselben Geiste. Wie mit Peitschenhieben saust das Motiv:

f

hernieder und treibt immer wieder zu einer Lustigkeit an, die etwas Schauerliches, Grausames hat. Trotzige Rhythmen, frappierende Modulationen und grelle Klänge charakterisieren den infernalischen Reigen der entfesselten Tongeister, der den Widerwilligen im Taumel zu einem Tanz oder Ritt durch die Hölle fortreißt. Ein zweites Thema, ein Alternativ zwischen Klavier und Streichern, unterbricht die wilde Jagd für wenige Takte — es klingt wie der verlorene Ruf aus einer besseren Welt; auch das Trio, das ohne sichtbare Trennung als Episode in die Mitte des Scherzos eingeschoben ist, kann trotz seiner breiten Melodie keinen Frieden bringen, da es von der Unruhe einer rastlosen Triolenfigur wie von einem Rade fortgetrieben wird. Wunderbar hebt sich von seiner dämonischen Umgebung das öfters erwähnte und gepriesene Andante ab. Hier waltet der Genius der reinsten Liebe, der zartesten und keuschesten Empfindung, die den Gegenstand ihrer Sehnsucht heiligt und vergöttlicht. Der junge Meister singt aus seinem innersten Herzen heraus, und er bedient sich des ihm von Kindheit an vertrauten Violoncells, um der Geliebten von der Unsterblichkeit seiner Liebe zu sagen. Die voll hinströmende Melodie mit ihrem sich sofort einprägenden Anfang weist eine charakteristische Abnormität in ihrer Intervallenbildung auf:

+

sie bedient sich der kleinen Sext, welche der Durtonart vorübergehend den Mollcharakter verleiht. An Vorbildern hierfür fehlt es nicht. Gleich das nächstliegende, von der Stimme des führenden Instruments aus Webers Oberon-Ouverture herbeigerufene, läßt vermuten, daß Brahms von ihm angeregt wurde. Nach dem Elfenmarsch der Introduktion intonieren dort die Violoncelle das schöne Gesangsthema:

a
+

Vergleicht man den dritten Takt (a) mit dem Anfang des Brahmsschen Andantes und legt die vertikale Harmonie von oben horizontal auseinander, so sieht man, daß beide ziemlich genau übereinstimmen — hier a-moll in E-dur, dort g-moll in D-dur. Während aber Weber die Moll-Stelle ein wehmütiges Echo der freudig beginnenden Dur-Melodie sein läßt, bringt Brahms die schaurig-süße Ausweichung schon zu Beginn, so daß die Melodie von vornherein irdische Wünsche abzuwehren scheint, indem sie auf deren Unerfüllbarkeit hindeutet. Ihrer Leidenschaft ist die Spitze abgebrochen, und ihre Klage erhebt sich zum Weiheliede verklärender Seelenharmonie. Brahms verwendet den harmonischen Effekt in solcher Art unseres Wissens hier zum ersten Male; später gebraucht er ihn öfter, aber niemals wieder mit so tief gehender Wirkung. Ein anderer eigentümlicher Reiz des Satzes beruht auf der synkopierten Begleitung, die in seinem mittleren Teile zu thematischer Selbständigkeit fortschreitet. Ihre mit Vorliebe in Gegenbewegung geführten Tonreihen heben und senken sich nach dem Maße von ♪ ♩ ♪ ♪ ♩ ♪, und diese vom Rhythmus geschaukelten Girlanden machen die Trauer zum Feste, indem sie sie mit unverwelklichen Blumen bekränzen. Ein wehseliges Fluten und Wogen, ein wonniges Schluchzen und Stöhnen, ein mystisches Weben und Leben breitet sich immer weiter aus, schwillt, von drängenden Triolen getrieben, höher und höher empor, bis es von seinem Kulminationspunkte sanft in reizenden Wechselchören und Antistrophen herniedergleitet zum Thema des ersten Teiles, das nun von den Pizzikati der tieferen Saiteninstrumente wie von Harfen umspielt wird und feierlich in ersterbendem Pianissimo ausklingt und verblutet. Dem Finale, einem nach Befreiung ringenden, die Last seines Schmerzes von der einen auf die andere Schulter wälzenden Allegro, muß nachgerühmt werden, daß es nach drei so erlesenen Vorgängern seinen Platz in Ehren behauptet, wenn es auch weniger reich an unmittelbarer Erfindung ist als jene. Man wird an Mendelssohn (c-moll-Trio), Beethoven („Appassionata"), Mozart (g-moll-Quintett) und Chopin (cis-moll-Scherzo) erinnert, was ja kein Unglück wäre, da es sich, wie immer bei Brahms, auch hier nicht um schwächliche Entlehnungen, sondern um selbständige Auffassung und Verarbeitung verwandten Ton-

materiales handelt, aber die Individualität des Schöpfers tritt doch allzusehr zurück, um dem Meister der Kunst den Vorrang einzuräumen. Wer den Entstehungsprozeß des Werkes kennt, braucht bei dem Beweise, daß der Satz nachkomponiert worden ist, keine große Mühe aufzuwenden. Vieles, besonders der poetische Dur-Schluß, der die ersehnte Befreiung wie in einer Vision aufzeigt und den Bogen des Friedens über die schwarze Wolkenwand des abziehenden Wetters hinspannt, ist echter Brahms und könnte ebensogut dem schwärmerischen Jüngling, wie dem ernsten und gefaßten Mann zugeschrieben werden.

Der Leipziger Reise wegen mußte Brahms, zum Leidwesen des pflichtgetreuen Dirigenten, einen Übungsabend seines Singvereins versäumen. Zwar hatte er vor der Abreise gerade das dritte Gesellschaftskonzert absolviert, in welchem er außer Mozarts Kantate „Davidde penitente“ Goldmarks „Frühlingshymne“ — unter der Leitung des Komponisten — und Rheinbergers Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben“ als Novitäten brachte. Aber noch standen ihm ein ordentliches und zwei außerordentliche Konzerte bevor, die gehörig vorbereitet sein wollten. Stimmen der Unzufriedenheit waren inner- und außerhalb des Vereins laut geworden, die dem Leiter des durch den Wiener Krach empfindlich geschädigten Instituts die Richtung seiner Programme zum Vorwurf machten, von denen das Publikum sich eher abgestoßen als angezogen fühlte. Man hatte es ihm schon verübelt, daß er den Singverein bei dem großen Liszt-Konzert, mit welchem sich der Heros des Klaviers am 11. Januar 1874 als Pianist von Wien verabschiedete, nichts Kurzweiligeres vortragen ließ als die „schreckliche“ Doppelfuge der Bachschen Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“, und hätte ihn am liebsten für die Ungunst der Zeitverhältnisse verantwortlich gemacht. Zu beschämenden Konzessionen an den Geschmack der breiten Masse, dem geschmeidigere Naturen wie Herbeck um so lieber dienten, als sie sich selbst dabei wohlfühlten, konnte sich Brahms nicht aufschwingen. Ein etwas bunteres Programm, wie es das vierte Gesellschaftskonzert aufwies, war das äußerste, wozu er sich ein und das andere Mal verstand, meist zu seinem Unglück. Da ließ der Dresdener Konzertmeister Josef Lauterbach ein neues Violinkonzert von Albert Dietrich hören, und

Brahms, der sich mit seinem „Schicksalsliede“ neben den Jugendfreund stellte, führte noch Haydns Es-dur-Symphonie, das Pastorale aus Bachs Weihnachtsoratorium, und mit dem Singverein den Schlußchor des ersten Teiles aus Händels „Salomo“ auf. Die Wiederholung des „Schicksalsliedes“ war gleichbedeutend mit seiner Rettung. Die Zuhörer, die das Werk unter Rubinsteins salopper Leitung nicht erfassen konnten, jubelten jetzt seinem Meister zu. Das Fragment aus „Salomo“ sollte sie an den großen Erfolg erinnern, den Brahms mit einer musterhaften Aufführung des Oratoriums kurz vorher errungen hatte. „Vorgestern“, schreibt er am 2. April an Rieter, „hatten wir den Salomo, und zwar so brillant wie möglich — nur für unsere Kasse nicht!“ Händels „Salomo“ im zweiten und neben Schumanns „Manfred“ das Kyrie und Credo der damals noch ungedruckten Schubertschen As-dur-Messe im ersten außerordentlichen Konzerte — das war die beste Antwort und zugleich eine schlagende Abwehr der gegen den Dirigenten gerichteten Angriffe. Diese kamen übrigens auf Umwegen aus dem Lager Herbecks, der sich in seiner Stellung als Direktor der Hofoper nicht mehr sicher fühlte. Zwischen seinen Konzerten stahl sich Brahms im März heimlich auf ein paar Tage nach München zu Freund Levi, um in der „Musikalischen Akademie“ sein Klavierkonzert zu spielen, die Haydn-Variationen und Ungarischen Tänze zu dirigieren. Levi wußte damals nicht, daß er bereits am Scheidewege zwischen Brahms und Wagner angelangt war; er glaubte noch, beiden Herren dienen zu können, und es gereichte ihm zur besonderen Genugtuung, dem Münchener Publikum, das schon von Wüllner durch das „Deutsche Requiem“, „Triumph“- und „Schicksalslied“ mit Brahmsscher Musik bekannt gemacht worden war, seinen Freund in Person vorzustellen.

In München hatte man die anfangs heftige Antipathie gegen Wagner längst aufgegeben. Die glänzenden Aufführungen seiner Opern und Musikdramen, welche eine Menge von Fremden anzogen, waren nicht mehr die besondere Angelegenheit des Königs und der um seine Gunst buhlenden Aristokratie, sondern erregten allgemeines Interesse. Stadt und Land taten sich mit Recht auf das Münchener Hof- und Nationaltheater etwas zugute, an welchem

ein vorzügliches Orchester und namhafte Künstler, wie Heinrich und Therese Vogl, Franz Nachbaur, August Kindermann, Sophie Stehle, wirkten, und es gab bald auch dort, wie anderwärts, eine große Schar jüngerer Musiker, die überhaupt nichts gelten ließen als den „Meister“ und auf nichts höher schworen als auf die von Mund zu Munde laufenden verba magistri. Ihnen gegenüber standen die Anhänger des entthronten Franz Lachner. Er war der Organisator der „Musikalischen Akademie“ gewesen, welche über ein Menschenalter hinaus für das nicht gerade lebhaft gefühlte Bedürfnis nach edlerer musikalischer Nahrung mit fünf Abonnementskonzerten im Jahre gesorgt hatte. Ein „Oratorienverein“ kam daneben kaum in Betracht, da sich die besser situierte Akademie keineswegs auf reine Orchestermusik beschränkte. Im Tempel des von Lachner mit oberpriesterlicher Würde gefeierten Musendienstes, dem von Klenze erbauten schönen, vorzüglich akustischen Odeonssaale, wurden außer den Klassikern und solchen, die es werden zu wollen schienen, nur vaterländische, behördlich approbierte und konzessionierte Talente geduldet. Für fremde Götter gab es lange keine Altäre. Daß die „Missa solemnis“ in München ihre erste öffentliche Aufführung erst 1871, ein Jahr nach der Beethoven-Centenarfeier, erlebte, illustriert den Gegensatz, in welchem sich die Pflege der Musik zu der vielseitigen Förderung anderer Künste und Wissenschaften in Isar-Athen befand, mit dem grellsten Beispiele.

Für Brahms war also dort nicht viel zu erwarten, wenn auch der durch Wüllner und Levi herbeigeführte Umschwung die Unhaltbarkeit der bestehenden Verhältnisse schon so deutlich erkennen ließ, daß deren Ende nicht mehr weit sein konnte. Brahms half die Reform zwar beschleunigen, aber er wurde dabei zum Märtyrer. Denn ohne empfindliche Rückschläge ging es, wie wir noch sehen werden, nicht ab, und sie sollten dazu beitragen, das Band der Freundschaft zwischen Levi und Brahms zu lockern, ehe es völlig zerriß. Die Aufnahme, die der Wiener Gast am 13. März im Odeonskonzerte und den Tag darauf in Josef Walters Quartettsoirée fand, war verhältnißmäßig warm und freundlich. Beide Abende zusammen bedeuteten eine Brahms-Ausstellung, bei

welcher Vater Haydn die Eröffnungsrede hielt[1]). Walter und Genossen spielten mit Brahms das A-dur-Quartett und ohne ihn das G-dur-Sextett; im Konzert, wo die Haydn-Variationen die pièce de resistance bildeten, sang Heinrich Vogl „Das Lied vom Herrn von Falkenstein", „Die Kränze", die neunte Romanze aus „Magelone"[2]) und das im Sommer vorher komponierte „Auf dem See", ein ideales Starnberger Seelied.

Wie er in München wollte, wäre Brahms auch 1874 wieder nach Tutzing gegangen, wenn ihn nicht die Musikfeste, bei denen er sein „Triumphlied" zu dirigieren versprochen hatte, an den Rhein und nach der Schweiz gezogen hätten. Dorthin war er, wie wir wissen, seit Jahren öfter unterwegs. Nun konnte er den früheren Vorsatz um so leichter ausführen, als ihm seine Stationen vorgezeichnet waren. Nachdem er am 28. April in Bremen sein „Triumphlied" wiederholt, die Haydn-Variationen dirigiert und Beethovens Es-dur-Konzert vorgetragen hatte — dies mußte er auf Reinthalers Wunsch in sein vernachlässigtes Repertoire wieder aufnehmen —, ging er zunächst nach Kassel, spielte dort sein d-moll-Konzert, dirigierte abermals die Variationen und führte mit der Mannheimer Altistin Seubert-Hansen seine Rhapsodie auf. Dies alles war, wie er spöttisch an Reinthaler schrieb, bei ihm „Gemüts"-, d. h. Geldsache. Auch die sich daran schließenden Aufführungen des Triumphliedes in Köln (24. Mai), Basel (9. Juni) und Zürich (12. Juli) leitete er, seiner ausdrücklichen Versicherung nach, „nicht zum Pläsier". Ein erhebliches materielles Opfer, das die Regelung von Familienangelegenheiten ihm auferlegte, mußte, wenn seine Finanzen nicht zerrüttet werden sollten, schnell wieder eingebracht werden. Um die Kölner Aufführung, zu der ein Chor von fünfhundert Stimmen aufgeboten worden war, gründlich vor-

---

[1]) „Kannst Du nicht", hatte Brahms bei Levi vorher angefragt, „dem Programm vornan eine Ouvertüre und hinten eine kurze Symphonie anfügen? Oder bloß vornan eine kurze Symphonie, etwa Mozart — aber nicht die Jupiter."

[2]) Es verdient bemerkt zu werden, daß auch Helene Magnus, spätere Frau Dr. Hornbostel, sich neuerdings der damals noch wenig beachteten Magelonengesänge annahm. Sie sang in einem Konzert, das sie am 24. Februar 1874 mit Julius Epstein in Wien veranstaltete, drei Romanzen aus op. 38.

zubereiten, stieg Brahms schon Anfang Mai in seinem alten Bonner Quartier bei Frau Endemann ab und fuhr zu den Proben immer nach Köln hinunter, wo er gewöhnlich bei Ferdinand Hiller zu Mittag speiste. Während des Festes war er Logiergast bei Justizrat Steinberger. Der Erfolg des Werkes belohnte die Mühen der vielen Proben, trotzdem Hiller das „Triumphlied" so ungeschickt wie nur möglich unmittelbar hinter Händels „Samson" plaziert hatte. „Fast volle drei Stunden", berichtet das „Musikalische Wochenblatt", „hatte der Chor bereits in tropischer Hitze gewirkt, und nun sollte er an das ‚Triumphlied' gehen, das gewiß recht frische, ausgeruhte Kräfte verlangt. Brahms selbst, als er zum Dirigentenpulte hintrat, konnte eine Äußerung der Resignation nicht unterdrücken; aber siehe da, die Augen leuchteten ihm von allen Seiten erwartungsvoll entgegen, und mit letztem Aufgebot aller Kräfte ging das ‚Triumphlied' prächtig und großartig in Szene."

Bei dem Feste, das ihn mit Joachims, Reinthaler und Simrock auch in den Rüdesheimer Weinkeller Rudolf von Beckeraths brachte, lernte Brahms den jungen, schnell berühmt gewordenen Oratorien- und Liedersänger Georg Henschel persönlich kennen. Henschel war mit dem Ehepaar Joachim von Berlin gekommen, um den Harapha, eine seiner Meisterpartien, zu singen, in der er von keinem übertroffen wurde. Brahms fand augenblicklich großes Gefallen an dem genialen schwarzen Krauskopf, der voll musikalischer Gedanken steckte und dazu einen unerschöpflichen Schatz munterer und witziger Einfälle besaß. Seiner arglosen, beweglichen schlesischen Frohnatur, die nicht hinterm Berge hielt, sondern sich gern mitteilte und überall die behaglichste Stimmung verbreitete, konnte Brahms nicht widerstehen, und er zeigte sich dem neuen Bekannten, wie ihn wenige, selbst seine näheren Freunde nur ausnahmsweise, gesehen haben. Henschel war so klug, diese und andere Begegnungen in seinem Tagebuche zu fixieren, aus dem wir schon manche charakteristische und interessante Mitteilung beibringen konnten[1]). Über den äußeren Eindruck, den Brahms auf Henschel machte, wird berichtet: „Er war vierschrötig, eher kleiner Gestalt, mit einer

---

[1]) II, 146, 178 f., 340, 417.

Neigung zur Dicke. Sein Gesicht war glatt rasiert; die gesunde und lebhafte Farbe seiner Haut ließen seine Liebe zur Natur und die Gewohnheit erkennen, bei jeder Art von Wetter in freier Luft zu sein. Das dichte Haar fiel ihm fast bis auf die Schultern nieder. Seine Kleider und Stiefel waren nicht gerade nach der neuesten Mode, noch saßen sie ihm gut, die Wäsche tadellos. Am meisten nahm mich die Güte gefangen, die aus seinen Augen sprach. Sie waren von lichtem Blau, wundervoll klar und glänzend, hin und wieder schelmisch blinzelnd, und doch manchmal von fast kindlicher Treuherzigkeit. Bald fand ich heraus, daß diese Schelmerei seiner Augen mit einer Eigenschaft seines Charakters übereinstimmte, die vielleicht am besten ein gesunder Sarkasmus genannt werden kann." Eine Probe davon bekam Henschel gleich am ersten Abend ihrer Bekanntschaft zu hören. „Wir saßen in Gesellschaft von vier oder fünf namhaften Komponisten in einem jener Restaurants zweiten Ranges, die nach Bier, Wein, Kaffee und Speisen riechen. Einer von den Herrn rief aus, indem er mit der Hand einen, Brahms mit einschließenden Kreis beschrieb: ‚Da seht den glücklichen Henschel an, er kann ebenso gut singen wie komponieren, während wir nur komponieren können!' — ‚Und das nicht einmal', erwiderte Brahms mit der unschuldigsten Miene von der Welt." Auch von seiner Lust am gemütlichen Gespräch, das ihn als Erholung von anstrengenden Kunstgenüssen lange im Wirtshause festhalten konnte, erhielt Henschel einen Begriff: nach dem Samson und dem Triumphliede blieben sie bis gegen 3 Uhr morgens zusammen sitzen.

In Basel feierte der dortige Gesangverein sein fünfzigjähriges Jubiläum; auf dem Programm des zweitägigen Festes stand von größeren Werken nichts wie Bachs „Johannespassion" und das „Triumphlied". Zwischen den beiden Hauptfesttagen wurde in der Martinskirche eine Kammermusiksoirée veranstaltet. Brahms, der mit seinem ehemaligen Detmolder Kollegen Bargheer, mit Hegar und Kahnt das A-dur-Quartett spielte, scheint dafür gesorgt zu haben, daß nicht nur Stockhausen und Kirchner, sondern auch Josef Walter und Heinrich Vogl aus München zur Mitwirkung eingeladen worden waren. Vogl wiederholte sein Akademieprogramm. Frau Kölle-Murjahn und Amalie Kling schlossen sich

ihm mit Liedern von Schubert, Mendelssohn und Brahms an, und Kirchner beendigte das fabelhaft reich ausgestattete Konzert mit seinem „Gedenkblatt“ für Klavier, Violine und Cello. „Bei diesem ‚ausnahmsweisen Anlaß‘, wo wir die Kirche ganz als Konzertsaal benützen müssen, sind ‚Beifallsbezeugungen‘ gestattet.“ So lautete eine Anordnung auf dem Zettel. Man kann sich vorstellen, daß die Baseler von dieser Erlaubnis mit Enthusiasmus Gebrauch machten. Ein solches Konzert war noch nicht dagewesen. Kirchner, der seiner Würzburger Kapellmeisterei mit Vergnügen entronnen war, um in Gesellschaft seines geliebten Johannes die Stätten früherer Freuden und Triumphe wieder zu begrüßen, begleitete Brahms weiter zu dem großen Musikfeste, das vom 11. bis 14. Juli in Zürich abgehalten wurde. Die ganze musikalische Schweiz, von Genf und Lausanne bis Winterthur und Schaffhausen strömte in der Kantonalstadt zusammen. Es gab Aufzüge mit Fahnen, Abzeichen, Ehrengästen, Kommissionen, Kadetten und Trompetern, es gab Orgelspiel im Münster, Choräle, Männerchöre und Militärmusik, Reden, Ausflüge, Bankette, Bälle und andere Abendunterhaltungen, es gab eine ad hoc komponierte preisgekrönte „Schweizerische Friedenskantate“, und es gab schließlich auch Hauptproben und Konzerte, an denen eine Fülle größerer und kleinerer Werke reproduziert wurde. Auf das „Triumphlied“, mit welchem Brahms den musikalischen Teil des Festes eröffnete — Karl Hill sang das Baritonsolo — folgten an demselben Nachmittage noch Schumanns Faustszenen III und Beethovens Neunte Symphonie (mit dem Soloquartett: Peschka-Leuthner, Amalie Kling, Vogl und Hill).

Bei einer Seefahrt, die Brahms bald nach seiner Ankunft im Juni mit Hegar, dem Festdirigenten, unternahm, sah er auf einem Hügel über Rüschlikon ein einsames Haus liegen und rief: „Dort oben möchte ich wohnen!“ Sein Wunsch wurde erfüllt. Sie verließen das Schiff, und der Ortsbarbier, den Brahms in solchen Fällen immer als die beste Orientierungsquelle betrachtete, wußte, daß die beiden schönsten Zimmer jenes Hauses zu vermieten wären. Hegar erzählt die Anekdote bei Steiner[1]), und Brahms bestätigt

[1]) Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1898.

sie in einem schönen, an Ottilie Ebner, seine „Sehr verehrte, liebe Freundin", von „Rüschlikon am Zürcher See, Juni 1874" gerichteten Schreiben:

„Ihr freundlicher Brief hat einige Städte und Menschen gesehen, ehe er mich gefunden hat; dieser Zettel sollte nun wohl von Rechts wegen die Reisen beschreiben? Ich denke mich aber lieber in Ihr stilles Tal oder sehe zu meinem Fenster hinaus auf See und Berge, als daß ich an all den Trubel zurückdenke. Undankbar ist das freilich von mir, denn herzlich gut meinte man's allerorten mit mir. Ich hätte auch die schönste Freude daran — wenn ich etwa noch meinen Vater sich darüber freuen sehen könnte, wie sein Sohn verwöhnt wird.

Jetzt wohne ich gar hübsch am See, und zwar habe ich genau in dem Haus die Fenster gekriegt, die ich vom Dampfschiff aus als die wünschenswertesten bezeichnete. Ich habe einiges Geschick und viel Glück mit Wohnungen..." Nach „Alt-Nidelbad", früher „Im Moos Nr. 1" windet sich der Weg durch Reben- und Obstgärten hinauf. Es ist ein langgestrecktes einstöckiges Bauernhaus in der Nähe des Hotel Nidelbad (Nidel soviel wie Moor), das aus vielen, paarweise dicht aneinanderstoßenden Fenstern weit ins Land schaut. Sechs von ihnen gehörten dem glücklichen Mieter; das reichlich einfallende Licht, die Balkendecke und ein riesiger alter blaugrüner Kachelofen gaben dem Zimmer das Ansehen eines Malerateliers[1]). Die Aussicht auf den See, der hier mit seinen rechts und links an Zürich angereihten schimmernden Ortschaften — geradeüber Küsnacht, rechts Thalwyl — an den Golf von Neapel erinnert, wird durch den großartigen Gebirgshintergrund, mit Glärnisch, Speer und Churfirsten, noch gehoben. In zwanzig Minuten konnte Brahms bei den Proben zum Feste oder bei den Freunden in der Stadt sein. Das Haus in der Plattenstraße, wo ehemals Billroth philosophierte und musizierte, wurde jetzt von Jakob Baechtold, dem Literarhistoriker und Biographen Gott-

---

[1]) Als solches wurde es auch später von Fritz Widmann, dem Sohne Josef Viktors, benutzt. Ihm verdanken wir das Abbild des Hauses auf Tafel XXV des Brahms-Bilderbuches. — Am Hause befindet sich heute eine von Fräulein Schwarzenbach gestiftete Gedenktafel mit der Inschrift: „Hier wohnte Johannes Brahms im Sommer 1874."

fried Kellers, bewohnt. Der Dichter selbst aber, der damals gerade an die zweite, für ihn epochemachende Auflage der „Leute von Seldwyla“ ging, wandelte noch vergnügt unter den Sterblichen und trank sein Schöppchen in der Wirtschaft des alten Züricher Zunfthauses, auf der „Meise“, gern in Gesellschaft des ihm kongenialen Musikers, der ihn als nahe verwandte Natur schon früher herzlich angemutet hatte. Sie sahen sich öfter, vor und nach der Ferienreise, die Keller im Juli 1874 zu Adolf und Marie Exner nach Wien führte. Ein uns erhaltenes, von der Hand des Dichters herrührendes schriftliches Dokument ihrer Kameradschaft de dato „Wien 8. Juli 1874“ ist nicht das einzige, denn Gottfried Keller hat Brahms öfters erwähnt; aber es ist der einzige, von Keller an ihn gerichtete Brief. Dieser lautet: „Verehrter Herr v. Brahms, als ich Sie in Zürich jüngsthin zum erstenmal traf[1]), hatte ich soeben beiliegendes Familien-Kantätchen abgefaßt und fortgeschickt, welches in der Familie Exner (Adolfi) aufgeführt werden soll. Nun hier angekommen, erneuert sich mir der Einfall, Sie dürften vielleicht nicht ganz unzugänglich sein! sich für Betonung der paar Verse im gleichen leichten Sinne, wie sie gemacht sind, erbitten zu lassen, um einer sehr liebenswürdigen Gesellschaft, der Sie selbst näher treten sollten, eine Freude und mir selbst einen großen Jux zu machen. Es wären vier Stimmen von Damen und Herren mit Klavier zu berücksichtigen. Sollten Sie mir den Witz (als solchen aufgefaßt und behandelt) schicken wollen, so wäre es unter der Adresse G. Keller bei Prof. Exner, Josephstädterstraße 17. Zu dem schreckbarsten Gegendienst, sowie zu jeder anderen Schandtat bereit: Ihr freundschaftlich ergebener Gottfried Keller. — Jedenfalls nehmen Sie die Attacke nicht übel?“

Brahms erfüllte die Bitte, obwohl die „Attacke“ wirklich eine starke Zumutung für ihn war. Es handelte sich um ein Hochzeitslied für Sigmund Exner, den Bruder Adolfs und Mariens — alle drei waren Brahms damals noch fremd — und Keller hatte es mit dem Gedicht auf eine Parodie des Schlußchores aus „Rinaldo“ angelegt. Er versprach sich, wie er zu

---

[1]) Sie waren schon 1866 miteinander bekannt geworden. Das „erstemal“ bezieht sich auf das neue Zusammentreffen.

Marie Exner äußerte, „einen großen Effekt davon", vorausgesetzt, daß der Schluß „vom Komponisten richtig behandelt wird" [1]).

Auch mit Widmann trat Brahms in näheren persönlichen Verkehr. Beide wurden zusammen von Hermann Götz, der die Organistenstelle in Winterthur niedergelegt hatte und bis zu seinem allzufrühen Tode ein kleines Haus in Hottingen bewohnte, zu Tische eingeladen. „Bei diesem Mittagessen", erzählt Widmann [2]), „hatte ich sogleich Gelegenheit, in Brahms einen Mann zu finden, der nicht bloß in künstlerischen und literarischen Dingen die klarsten Begriffe und festesten Prinzipien hatte, sondern auch auf anderen Gebieten jene Sicherheit der Auffassung besaß, wie sie nur dem Genius eigen zu sein pflegt, vor dessen Blick sich Vieles ordnet, was uns Andere noch verwirrt. Die freisinnige protestantische Theologie stand damals in der Schweiz auf der Höhe ihrer Erfolge, indem sie im Kanton Zürich in der Person ihres geistreichen Vorkämpfers Lang, im Kanton Bern in dem edlen Prediger Albert Bitzius, dem würdigen Sohne des berühmten Volksschriftstellers ‚Jeremias Gotthelf', ungewöhnlich kräf-

---

[1]) Keller parodierte:

„‚Schau, die können's!' sagen ferne
An der Himmelshöh' die Sterne.
‚Wer sind sie?' Gleich schrei'n wir da:
Sigmund und Emilia!"

Das von Brahms komponierte „Kantätchen", eine minderwertige Gelegenheitskomposition, befindet sich im Besitze des Herrn Hofrat Dr. v. Frisch, des Gatten Marie Exners, in Wien. Ihre bloße Existenz beweist die große Verehrung, die Brahms für Keller hatte. Ein zweiter, noch rührenderer Beweis dafür ist die schon von Widmann erwähnte Tatsache, daß Brahms die von Exners für die Keller-Biographie ausgesuchten humorvollen, ihm leihweise überlassenen Briefe des Dichters zum großen Teil eigenhändig kopierte, um sich an ihnen zu erbauen und sie einem und dem andern Freunde noch vor dem Erscheinen des Buches mitzuteilen. Auch bei mir sagte er sich eigens für einen bestimmten Nachmittag an und las mir dann stundenlang aus seinem Manuskripte vor, wobei er nicht müde wurde, die schnurrigen Einfälle, ergötzlichen Wendungen und spaßhaften Bemerkungen des graziösen Briefschreibers zu belachen und mit gelinden realen Rippenstößen in meine grüne Seite zu unterstreichen.

[2]) „Johannes Brahms in Erinnerungen" 23 ff.

tige Vertreter hatte. Auch mir schien diese sogenannte Reformtheologie die glückliche praktische Lösung des religiösen Problems, wenn auch der Umstand, daß ich die Unterhaltung gerade auf dieses Thema lenkte, leise Zweifel verraten mochte, die sich bereits auch in mir zu regen begannen. .... Brahms nun bekannte sogleich Farbe, indem er diese Richtung als schwächliche Halbheit verwarf, die ebensowenig dem tieferen religiösen Herzensbedürfnisse als dem nach voller Freiheit ringenden philosophischen Denker genügen könne. Erst im Oktober desselben Jahres erschien in der vermehrten zweiten Auflage der ‚Leute von Seldwyla‘ Gottfried Kellers Novelle ‚Das verlorene Lachen‘, eine Dichtung, die zur glühenden Pracht voller Sommerrosen auch die Dornen eines Rosenhags zeigte und diese Dornen mit so großer Schärfe gegen die Reformtheologie richtete, daß letzterer, wie sich allmählich zeigte, durch diese Novelle mehr Abbruch geschah, als irgendeine theologische Streitschrift es zu tun vermocht hätte. Mich überraschte dieses Zusammentreffen der religiösen Lebensanschauungen von Brahms und Keller höchlich, wie andererseits Brahms sich freuen mußte, ungefähr dieselben Gedanken, die er im Stillen von dieser Sache hegte, in der Dichtung des von ihm längst verehrten Meisters so schön und so überzeugend ausgesprochen zu finden. Es war aber für den in Zürich lebenden Schweizer Dichter, den die Entwicklung seines Volkes unablässig beschäftigte, und der seit Jahren diese neue Bewegung des Geistes aus nächster Nähe beobachtet hatte, viel leichter als für den in Österreich lebenden Musiker, zu solcher Klarheit und entschiedener Stellung zu gelangen, so daß sich schon hieraus ermessen läßt, wie weit Brahms' geistiger Horizont, wie klar und gesund sein Blick, wie reif sein Urteil auch in Dingen war, die mit seiner Kunst keinen direkten Zusammenhang hatten."

Einen köstlichen Witz, den Brahms bei dem Züricher Feste machte, und zugleich einen Beweis mehr für die außerordentlich schlagfertige Gegenwart seines wachen Geistes hat uns derselbe Schriftsteller aufbewahrt. Brahms, der nicht gern an seine Kurzsichtigkeit erinnert werden wollte, wurde von einem Zudringlichen gefragt, ob er beim Dirigieren eine Brille aufsetze. Auf Schumanns „Faustszenen" anspielend, entgegnete er: „Ja, mein Bester,

wenn in der Partitur steht: ‚hier ziehen Frau'n vorbei', dann setz' ich den Kneifer natürlich sofort auf."

Während seines Schweizer Aufenthalts, seinem vierten, der sich bis zum 15. September erstreckte, also ein Vierteljahr dauerte, hat Brahms die „Sieben Lieder für gemischten Chor a capella" op. 62, die „Lieder und Gesänge", I und II op. 63, die „Quartette für vier Solostimmen mit Pianoforte" op. 64 und die „Neuen Liebeslieder, Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen" op. 65 teils komponiert, teils druckfertig gemacht. Die neuen Werke erschienen bis auf die „Liebeslieder", die erst 1875 herauskamen, samt den schon früher abgeschlossenen „Vier Duetten für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte" op. 61 alle noch im Jahre 1874, und zwar bei Simrock, nur die beiden Liederhefte op. 63 und die Quartette op. 64 bei C. F. Peters. Ihnen folgten ebendort später noch die „Nänie", op. 82, die „Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte" op. 112, die „13 Kanons für Frauenstimmen" op. 113 und eine Bearbeitung Händelscher Kammerduette[1]). Rechnet man noch die zweite Serie der „Studien für das Pianoforte" ab (Nr. III, IV, V), die, gleich der ersten, bei Bartholf Senff aufgelegt wurde, so blieb Brahms bis an sein Lebensende der Firma Simrock treu, in deren Eigentum auch beide Serien der „Studien" übergegangen sind.

Daß er mit den Liedern und Quartetten von op. 63 und 64 zu Peters ging, sollte keinen Abfall von Simrock vorstellen, sondern geschah im Gefühl einer Pflicht, die er der Sache und sich schuldig zu sein glaubte. Bei seiner letzten Anwesenheit in Leipzig hatte er einen Einblick in die großartige Tätigkeit des unter Leitung Dr. Max Abrahams zu einem Weltrufe gelangten Leipziger Verlagshauses gewonnen, und dessen auf die Popularisierung der musikalischen Klassiker gerichtete ideale Seite war es vor allem, was seinen bewundernden Beifall fand. Der Liebenswürdigkeit des weitblickenden, ebenso kühn unternehmenden wie klug berechnenden

[1]) Von den Händelschen Kammerduetten, die Brahms auf Wunsch Chrysanders alle mit ausgeführtem Baß versah — so sind sie auch in dessen Händel-Ausgabe aufgenommen worden — wählte er hier nur jene wenigen aus, die ihm die umgänglichsten und praktischsten zu sein schienen.

Geschäftsmannes fiel es nicht schwer, seinen Gast davon zu überzeugen, daß es nicht nur ehrenvoll, sondern auch vorteilhaft für ihn wäre, mit einem und dem anderen neuen Werke in der seit 1868 erscheinenden „Edition Peters" vertreten zu sein, die, man kann es ohne Übertreibung behaupten, in ihren wohlfeilen, korrekten und gefälligen Klassikerausgaben der ganzen Menschheit, nicht bloß dem deutschen Volke, ungeahnte Schätze des Geistes und Gemütes erschlossen hat. Für Brahms waren die hohen Preise, mit welchen die Verleger seine Musikalien beschwerten, ein ewiger Ärger, und es tröstete ihn wenig, als ihm Simrock auf seine diesbezüglichen Klagen endlich einmal erwiderte, er verlange sich gar nicht, daß mehr gekauft werde. Seine für Dr. Abraham zusammengestellte Manuskriptsammlung aber begleitete er im „Oktober 1874" mit folgenden Zeilen:

„Geehrtester Herr,

Mit besonderem Vergnügen sah ich der Tage in Ihrem Katalog meinen Namen[1]). Ich möchte doch nicht, daß er lange so einsam dastände, etwas mehr Ehre möchte ich versuchen, ihm und Ihnen zu machen. Indeß, ein Schelm gibt mehr, als er hat. Den Augenblick kann ich nicht besser helfen als durch Beifolgendes — das ich Ihnen vertraulich übersende.

Sollten Ihnen die Noten aus irgend einem Grunde nicht recht kommen, bitte ich sie einfach zurückzusenden — Diskretion selbstverständlich.

Die mit diesem abgehenden Sachen sind: op. 63, Lieder und Gesänge (9 Stück), erscheinen vielleicht besser in 2 Heften:

4 von Schenkendorf
{ 2 von F. S.
{ 3 von Groth;

op. 64, Quartette für 4 Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit Pfte.

von J. B.

Nr. 1. „Heimat" von C. O. Sternau
2. Der Abend von Fr. Schiller
3. Fragen von G. F. Daumer.

---

[1]) Die alten Duette op. 28 aus dem Verlage von C. A. Spina waren mit dessen Bewilligung „In die Edition Peters aufgenommen" worden.

Für beide Werke zusammen wünschte ich ein Honorar von 1500 Talern und etwa ein Dutzend Freiexemplare. Unter uns, ich hätte wohl 1200 Taler geschrieben, wenn mir nicht Ihr letzter Brief von Lebensende, 30 Jahre nachher, Erben, Prozenten und was alles durch den Kopf ging, das mich — aber leider nichts angeht!

Die Quartette sind vielleicht zusammen, jedenfalls aber wohl auch einzeln herauszugeben. Meine Stimmen derselben sind im C-Schlüssel und unordentlich geschrieben, sie werden wohl besser nach der gedruckten Partitur gestochen, ist auch vielleicht zu bedenken, daß sie gelegentlich von kleinem Chor gesungen werden dürften.

U. s. w. Einstweilen würde es mir große Freude machen, wäre Ihnen die Beilage eine kleine.

In besonderer Hochachtung sehr ergeben

Wien IV Karlsgasse 4.

J. Brahms."

Der Verleger ließ sich den vorletzten Absatz des Briefes, der von der praktischen Verwendbarkeit der Quartette spricht, nicht zweimal sagen und setzte ein „Oder für kleineren Chor" auf den Titel. Das war aber gar nicht nach dem Sinne des Komponisten und mußte sofort wieder gestrichen werden. „Wenn ich etwa davon schrieb", heißt es in einem zweiten Briefe, „so meinte ich: wir möchten stillschweigend Rücksicht nehmen auf die heutige Unsitte, alles mit mehr oder weniger Ungeschmack möglichst anders zu musizieren, als der Komponist schrieb. So möchte es auch keiner Ermunterung bedürfen, daß zunächst „Der Abend" und „Die drei Fragenden" [?] von kleinerem Chor gesungen werden. Wie denn z. B. meine Liebeslieder vom Chor und gar mit Orchester musiziert werden! — Ich meine also, wir dürften derlei Liebhaberei genug gefällig sein, wenn wir die Quartette einzeln geben und die Stimmen etwa danach einrichten."

Die Wahl der für die Edition Peters bestimmten Werke war keine so zufällige, wie es den Anschein hat. Wie jeder ernste Musiker war Brahms sein Leben lang von dem sehnlichsten Wunsch erfüllt, unsere Hausmusik aus dem ewigen Einerlei des Sologesanges in das abwechselungsreichere Gebiet des mehrstimmigen Gesanges zu heben. Alles von Peters wurde damals gekauft,

massenhaft gekauft; und da hoffte er, daß auch mehrstimmige vokale Hausmusik Aussicht hätte, durchzudringen, die singenden Dilettanten etwas von ihrer Solisten-Eitelkeit abzubringen und zur Höhe der Schönheit mehrstimmigen Singens zu führen. Ganz besonders hoffte er das noch am Ende seines Lebens von den Kanons, dieser früher so stark, besonders in Wien, kultivierten Form der Hausmusik[1]).

Gewiß hatte sich die „Edition Peters" über ihren jüngsten Klassiker nicht zu beklagen. Der „arme Schelm" bedachte sie wie ein Krösus. Gerade jene beiden Opuspartien enthalten einige der kostbarsten, vom Liederschmucke der Brahmsschen Muse losgelösten Perlen, und wenn die drei himmlischen Quartette op. 64 nicht so schnell populär wurden, wie sie es verdienten, so ist weder Autor noch Verleger für die Indolenz der Fachmusiker oder für die mangelhafte Ausbildung der Dilettanten verantwortlich zu machen[2]). Denn diese Quartette sind ideale Hausmusik; sie verlangen nach vier sattelfesten, vorzüglich geschulten Sängern, welche die Freiheit und sinnliche Schönheit mit der höchsten Korrektheit des Vortrages zu vereinigen wissen[3]). Von dem Quartett „Heimat" ist gelegentlich schon die Rede gewesen[4]). Sein Text weist auf die Hamburger Frühzeit zurück, in welcher sich Brahms eine,

---

[1]) Nach persönlichen Mitteilungen Mandyczewskis.

[2]) In Wien wurden „An die Heimat" und „Der Abend" am 24. Februar 1875 in einem Konzert der Singakademie unter Rudolf Weinwurm von Frau Passy-Cornet, Fräulein Tomsa, Herrn Schittenhelm und Herrn Buchholz gesungen, „An die Heimat" in einem Konzert für wohltätige Zwecke zusammen mit dem „Wechsellied zum Tanze" und den „Liebesliedern" op. 52 von den Schwestern Therese und Wilhelmine Tremel, Herrn Schittenhelm und Dr. Kraus wiederholt. In demselben Wohltätigkeitskonzert trat Felix Mottl als Klavierspieler mit Tausigs „Tristan"-Transkription auf.

[3]) In den musikalischen Häusern seiner Wiener Freunde (bei Billroth, Faber, Franz, Brüll u. a.) waren die Quartette öfters zu hören, und Brahms ließ sich niemals bitten, sie zu begleiten, ob sie nun von Künstlern oder Dilettanten gesungen wurden.

[4]) II, 43 f., 50. Das Manuskript von „Heimat" befindet sich im Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien. Eine eigenhändige Abschrift machte Brahms Fräulein Toni Petersen, der Tochter des Hamburger Bürgermeisters, zum Geschenk, nachdem ihm die Vaterstadt das Ehrenbürgerrecht verliehen hatte.

zur Komposition bestimmte Anthologie anlegte. In demselben Hefte wie die Texte zu op. 3 eingetragen, steht das Gedicht unmittelbar vor dem Sternauschen Liebesliede, das dem Andante der f-moll-Sonate als Motto dienen mußte. Auch „Der Abend“ (Nr. 3) entstammt einer früheren Periode. Zwar trägt das Manuskript, das Brahms am 20. April 1879 dem Frankfurter Theaterkapellmeister und Violoncellisten Georg Goltermann zum Geschenk machte, außer diesem Datum von der Hand des Komponisten noch den Vermerk „10. Juli 1874, Rüschlikon“. Aber so nahe es läge, in der Komposition der Schillerschen Ode ein Feierabendlied des müden Dirigenten zu sehen, der sich mit den Übungsproben zum Züricher Feste abgeplagt hatte, so scheiterte eine solche prosaische Symbolik doch an der Tatsache, daß Brahms das Quartett bereits sieben Jahre zuvor, am 7. April 1867, in einem Wiener Konzert aufführen ließ. Das Schweizer Datum bezeichnete offenbar, wie häufig bei Brahms, nur den Tag der endgültigen Redaktion, es wäre denn, daß Brahms denselben Text zum zweitenmal in Musik gesetzt und den ersten Versuch beseitigt hätte. Möglicherweise aber sind die „Fragen“ (Nr. 2) in Rüschlikon entstanden. Sie gehören nicht bloß ihrem, von Daumers freigebiger „Polydora“ beigesteuerten Texte zufolge, in die Periode der „Liebeslieder“, deren zweite Serie ja am Züricher See abgeschlossen wurde, sondern erinnern auch durch den Zug ihrer sich im Sechsachteltakte wiegenden flotten Melodie an jene bevorzugten Lieblinge des Komponisten. Was er in dem an Dr. Abraham gerichteten Briefe von den „drei Fragenden“ aussagt, — das Wort ist nicht sehr leserlich geschrieben — bezieht sich ohne Zweifel auf das Frage- und Antwortspiel des Liedes. Drei Stimmen fragen, die vierte, der Tenor, antwortet. Der Gefragte zeigt seine Ungeduld, indem er das Ende der Frage nicht abwartet; aber auch der Chor der drei anderen Stimmen singt dem Tenor immer in die Antwort hinein, läßt ihm manchmal keine Zeit zur Besinnung, als wolle er zu verstehen geben, man wisse schon, woran der Ärmste leidet. Allerdings müssen sie alle vier ganz genau Bescheid wissen; denn Frage und Antwort gehen von einer und derselben Person aus. Es handelt sich um ein Selbstgespräch, das der verliebte Tenor mit seinem Herzen führt; Sopran, Alt und Baß haben keine

andere Realität als die Stimme, welche der Komponist den Versen zu verleihen für gut befand. Ein solcher genialer Einfall, der dem Gedicht erst sein Relief gibt, rechtfertigt die vom Komponisten für zweckmäßig erachteten Textänderungen — es sind ebensoviele Verbesserungen. Bei Daumer heißt es:

„(Ich sprach zum Herzen:) ‚Herz, was ist dir‘?
(Es sprach:) ‚Ich bin verliebt, das ist mir‘“ ...

und so weiter fort, in Klammern und Gegenklammern. Bei Brahms:

„‚Mein liebes Herz, was ist dir?‘
‚Ich bin verliebt, das ist mir‘“ ...

Mit einem Schlage wurde ein doppelter Effekt erreicht; die pedantische siebzehnmalige Wiederholung der Klammer fortgeschafft und das ideale Frage- und Antwortspiel ermöglicht. Der Schluß des Quartetts enthüllt den geistreichen Scherz; er führt die vier Stimmen zusammen mit den Zeilen:

„Du wirst zugrunde gehen!“
„O möcht' es bald geschehen!“

und deutet damit an, daß sie nur eine einzige sind.

Schillers auf antiken metrischen Elementen aufgebauter „Abend“ gehört zu der Gruppe jener klassizistischen Gesänge, für deren Gattung Brahms den musikalischen Ausdruck, wenn nicht gefunden, so doch bedeutend vertieft hat. Das Quartett trifft den Ton römisch-griechischer Lyrik in wunderbarer Weise. Aus dem Rhythmus erwachsen, gewinnt die Melodie durch die Verteilung der Stimmen, den kaum merklichen Wechsel zwischen homo- und polyphoner Schreibart wie durch die Folge der Harmonien der Dichtung alle bildlichen Reize ab, bewahrt ihr das sanfte Kolorit und löst den mythologischen Vorgang in allgemein verständliche, leicht nachzufühlende Stimmung auf. Im Wandel der Horen (ruhiger Dreivierteltakt) senkt sich langsam der Sonnenwagen Apollos zur heiligen Salzflut herab, und Thetis, die Göttin des wellenatmenden Meeres, breitet dem Erwarteten liebende Arme entgegen. Das die drei Teile des Liedes einleitende Ritornell — zweite und dritte Strophe sind zum Mittelsatze zusammenge-

zogen — bildet die Basis für den letzten Abschnitt des Stückes, und wir erkennen in ihm den wortlosen Gesang der langsam auf krystallener Woge heraufkommenden Nacht:

Ihre leisen Schritte gehen in intermittierenden Vierteln durch den begleitenden Baß des Ganzen und verhallen nur zeitweise unter den Arpeggien, welche bei der Erscheinung der Thetis angeschlagen werden.

In den neun, auf die zwei Hefte von op. 63 verteilten „Liedern und Gesängen“ nach Texten von Schenkendorf, Groth und Felix Schumann herrscht der elegische Ton vor. Nur die frischen Lieder, die am Anfang eines jeden Heftes stehen, „Frühlingstrost“ und „Junge Lieder“ I sprechen die Gegenwart oder doch die sichere Erwartung beglückender Liebe aus. Mit dem wie Nachtigallenschlag und Lerchenjubel auffliegenden „Meine Liebe ist grün“ hat sich der Komponist selbst verjüngt; er singt von der trunkenen Seligkeit überschwänglicher Jugendlust, als ob er der Altersgenosse seines achtzehnjährigen Taufpaten und Dichters wäre. Ein anderes, im Rüschlikon fixiertes Gedicht Felix Schumanns — wie wir wissen, war das oben angeführte ein Weihnachtsgeschenk für Mutter und Sohn von 1873 — wirkt danach wie eine ernüchternde Abkühlung. Das Lied hat seinen Schwung im Baß, die Oberstimme muß ihren Weg in allzu kurzen Schritten zurücklegen, auf jedes der sechs Viertel fällt eine Silbe — man könnte von einem Hundetrab der Poesie sprechen. Wohl hat Brahms auch diesen spröden, an lauter Konditionalsätze gebundenen Versen den Meister gezeigt, aber man glaubt der Komposition doch anzumerken, daß ihm nicht warm dabei geworden ist. Beide Lieder sind Strophenlieder, das zweite eines der variierten, wie sie Brahms so gern schrieb — Seitenstücke zu den Repetitionen seiner Sonatensätze. Freier entwickelt und reicher ausgestattet ist die Form in „Frühlingstrost“, ohne daß der dem Gesange zugrunde liegende Reimscherz, den Brahms coupletartig behandelt, zu kurz käme. Das ist wörtlich zu nehmen, da die pointierten Reime nicht nur wiederholt, sondern

am Ende der Strophe auch noch durch Kadenzen verlängert werden. Im breiten Strome der schönen, verheißungsvollen Melodie, die sich aus einem Sextmotiv

entwickelt zu haben scheint, gibt es einen gefährlichen Wirbel, die drei Achtel im achten Takte und den analogen Stellen der Wiederholung fallen unglücklicherweise jedesmal auf betonte Silben zusammengesetzter Worte und bringen bei dem lebhaften Tempo den Sänger leicht in stotternde Verlegenheit. Mit einem unauffälligen Ritardando wird die verborgene Klippe glücklich umschifft.

Die vier zur Komposition ausgewählten Schenkendorfschen Gedichte, von denen das oben besprochene das erste ist, können für einen neuen „Liederkreis an die ferne Geliebte" gelten. Das zweite, „Erinnerung" benannte, zeichnet sich durch die Innigkeit seiner von Mozart inspirierten Melodie aus. Sie haftete, wie durch einen Zauber gefesselt, an den geweihten Stellen und Plätzen, welche die Geliebte ehedem besuchte, und klingt nun, von der Erinnerung gelöst, dem Einsamen aus Gärten und Hainen, von Berg und Tal entgegen. Durchgangstöne, die auf schwere Zeitworte fallen, verschärfen die liebliche Weise, und die plötzliche harmonische Wendung nach einer entfernten Tonart, die jedesmal eintritt, wo der dichterische Ausdruck besonders innig wird („Ihr trugt ja das geliebte Bild!" und „Du schönstes, halbverhauchtes Wort!") steigert die Empfindung. Daran schließt sich das ebenso tiefdurchdachte wie gefühlte „An ein Bild". Es sucht den Reichtum seiner Thematik vergebens hinter einer nicht gerade entgegenkommenden Melodie zu verbergen, welche sich nur einer sonoren, weichen Männerstimme nach längerem Werben ergibt. Viele Lieder von Brahms sind solche spröde Schönen, die, im Gegensatz zu unseren um die Gunst der Sänger und des Publikums buhlenden, modisch herausgeputzten Koketten, auf einen Auserwählten warten, der sich angelegentlich um sie bewirbt, um ihn dann dauernd zu beglücken. Im Mittelsatze des Liedes entfaltet sich das Motiv, von dem es befruchtet wurde:

zu seiner vollen dunkeln Pracht — wir glauben uns mit Auge und Ohr in die unendliche Nacht des Meeres oder des Sternenhimmels zu verlieren, und werden aus unserem versunkenen Schauen und Lauschen erst von der letzten Strophe wieder erweckt. Schade, daß das Gedicht keinen schärfer pointierten Schluß zuließ, sondern mit seiner Konstruktion den Parallelismus zum ersten Teile geradezu forderte! — Schuberts Einfluß ist hier nicht zu verkennen. Noch deutlicher treten die Beziehungen zu dem Schöpfer unserer neueren musikalischen Lyrik in dem Schlußliede des ersten Heftes „An die Tauben“ hervor. Auch diese „Taubenpost“ mit ihrer natürlichen, liebenswürdig ansprechenden Melodie und ihrer von soliden Bässen gestützten Flatterbegleitung könnte von Schubert sein, wenn sie nicht von Brahms wäre.

„Die ganze Jugend tut sich auf, wenn ich an dich gedenke“, heißt es im zweiten der Schenkendorfschen Lieder. Von der Jugend verlorenen Paradiesen singen die Klaus Groth-Lieder des zweiten Heftes. Es ist möglich, daß die Beschäftigung mit dem Quartett „Heimweh“ das in Brahms immer nur leise schlummernde Verlangen nach Heimat, Vaterhaus und Jugend wieder erweckte und ihn zur Komposition der Gedichte seines Freundes und Landsmannes antrieb. In den „Hundert Blättern zum Quickborn“, denen sie entnommen sind, stehen sie nicht vereint zusammen. Erst der Komponist hat ein Ganzes aus ihnen gemacht. Im Oktober 1871 fragt er bei Billroth, dem er die Lieder im Manuskripte mitteilte, an, ob er nicht einen gemeinsamen Titel oder drei Überschriften für sie wisse. Billroth hielt es für bedenklich, „Gedicht-Überschriften zu geben, wenn der Dichter es nicht selber getan“, und riet, sich lieber direkt an Groth zu wenden. So entstand die kleine lyrische Trilogie „Heimweh“, welche die unstillbare Sehnsucht nach ewig verlorenen Gütern des Lebens in ergreifenden Klängen besingt. Durch die Zusammenstellung haben die Lieder einen philosophischen Sinn erhalten: unser Glück hat keine Realität. Als Kinder waren wir glücklich, ohne es zu wissen, und

wenn wir später wähnen, in der Heimat wiederzufinden, was uns einst glücklich machte, wie wir hinterdrein annehmen, so erfahren wir, daß uns, um es zu genießen, die Jugend fehlt. „Die Gedichte sind herrlich", schreibt Billroth an Brahms, „und durch Dich schwärmerisch und sinnig zu schöner Musik gestaltet; soweit meine tonliche Vorstellung vom Gesang reicht, würde ich das zweite für das schönste halten und ihm eine ähnliche Wirkung prophezeien, wie der Mainacht, rein musikalisch genommen"[1]). Die Prophezeiung hat sich erfüllt — zum Schaden des Ganzen! Gewiß ist das überall gesungene „O wüßt' ich doch den Weg zurück" das weitaus bedeutendste der drei Lieder und ein echter Vollblut-Brahms, während Nr. 1 und 3, die im Banne von Schubert („Im Frühling") stehen, ihrer intimen Reize wegen weniger Effekt machen. Aber sie gehören zu Nr. 2 wie Vor- und Nachspiel, Ein- und Ausklang, und sind so eng mit ihm verbunden, wie dieses mit ihnen. Die Wirkung wird nicht abgeschwächt, sondern gesteigert, wenn wir auf den mächtigen Eindruck des zweiten Liedes vorbereitet und dann von der Erschütterung, die es hervorruft, wieder hergestellt, mit den freundlicheren Harmonien des dritten entlassen werden. Mit dem Opferblute seines Herzens hat der Tondichter die Schatten seiner geliebten Toten zitiert: nur die Eltern könnten dem verlorenen Kinde, das sich in dem Straßengewirr der Welt verlaufen, wieder auf den rechten Weg zurückhelfen, „den lieben Weg zum Kinderland". Die zur ewigen Heimat Vorangegangenen aber bedeuten den Verirrten, Ermatteten, Übersättigten, daß es auf der Erde die so heiß begehrte zweite Kindschaft nicht gibt. Wer das unsterbliche Lied der Sehnsucht mit dem Geisterschritt seines Basses, den labyrinthischen Windungen seiner Begleitung und der in die Seele schneidenden Wehmut seiner Melodie einmal in sich aufgenommen hat, sieht die Wegweiser dieses Heimwehs, die an den Kreuzwegen des Lebens auftauchen, mit starren Händen alle nach der Ewigkeit zeigen.

Von diesen Liedern wissen wir nicht genau, ob sie am Züricher See komponiert wurden (nur ein Grothsches wird als dorthin

---

[1]) Gustav Walter hat das Lied mit noch zwei anderen aus op. 63 zum erstenmal in Wien gesungen (am 12. März 1875).

gehörig von Brahms in seinen Notizbüchern[1]) eigens angemerkt, wahrscheinlich Nr. 2), und auch bei den gleichzeitig erschienenen Chorliedern op. 61 und 62 sind wir über das Jahr ihrer Komposition nicht viel besser unterrichtet. Zwar notierte Brahms im April 1874: „Chorlieder 2 a. d. Wunderhorn, 3 a. d. Jungbrunnen", worunter 1 und 2 sicher zu verstehen sind. Aber gerade sie, namentlich das prächtige zweite, „Von alten Liebesliedern" benannte, setzen eine so intensive, frische Beschäftigung mit den Volksliedern des Mittelalters und der Renaissance voraus, daß sie kaum in einer Zeit entstanden sein können, wo Brahms von ganz anderen Dingen in Anspruch genommen war. Er wird sie im April wohl aus seinen Mappen hervorgesucht und daraufhin angesehen haben, ob sie mit den drei oder vier anderen, noch unfertigen Chorliedern, zusammen ein „anständiges" Heft ergäben. Dieses „Venusblümlein" prangt auf der Aue Brahmsscher Chorlyrik als weithin schimmernder goldener Stern. Durch die Verschiebung der Zäsuren wird ein ungleichartiger, aber sehr markanter Rhythmus erzielt, der dem Lied seinen eigenen, stolzierenden Charakter gibt: man sieht den fröhlichen Gesellen angeritten kommen und möchte den reizenden Refrain „Trab, Rößlein, trab" gleich mitsingen. Um so strenger werden die Versabschnitte eingehalten in „Dein Herzlein mild", das im Strophenbau mit Friedrich von Spee übereinstimmt, ohne sonst auch nur im entferntesten an „In stiller Nacht" zu erinnern. Durch die imitierenden Stimmen des Abgesanges sagt sich der sonst homophone Chor vom schlichten Volksliede los. Die übrigen, auf Heysesche Texte komponierten Stücke von op. 62 bekennen sich gleich anfangs zum Kunstgesange. In „All' mein Herzgedanken" teilen sich Alt und Baß, der Satz wird sechsstimmig und hält durch Imitationen sein gegenchöriges Wesen bis zum Schlusse aufrecht. Der persönliche Ton des Gedichtes würde dieser Art von polyphoner Gliederung widersprechen, wenn diese nicht ganz im Sinne der alten Madrigalkomposition den Ausdruck des Textes durch Mehrstimmigkeit vertiefte. Mit seinem sturmbewegten mächtigen Waldliede „Es geht ein Wehen" kam der

[1]) Im Besitze der Wiener Brahms-Gesellschaft.

Dichter den Absichten des Komponisten auf halbem Wege entgegen. Aus den tieferen, durch Oktaven verdoppelten Bässen des im Viervierteltakte gehenden Hauptsatzes (e-moll) läutet es wie Glocken der Finsternis in langgezogenen Tönen, darüber hin wogt in den bewegten Wipfeln mezza voce der Sang der Windsbraut; er wächst zum Forte an, wenn der Takt sich beschleunigt, um ihrem Fluge durch die Lande zu folgen. Der kleine Zwischensatz wird dann breiter ausgeführt und beziehungsvoll in Dur wiederholt: „Es kommt der Tag, eh du's gedacht, der eint getreue Liebe!" Nr. 6 hält Nr. 2 die Wage. Brahms hat schon früh aus Heyses „Jungbrunnen" geschöpft, wie die Chorlieder op. 44 beweisen, und wenn auch die jüngere „Nachlese" aus dem Ton der anderen herausfällt, so spricht doch die Wahrscheinlichkeit dafür, daß ihre Garben nicht viel späteren Datums sind als jene oder die „Märznacht", die ebendorthin gehört. Dem im Choralton geschriebenen „Vergangen ist mir Glück und Heil" wurde bereits der ihm zukommende Platz angewiesen [1]).

Nur von einem der Duette nimmt Brahms in seinem Taschenbuch Notiz. Im Dezember 1873 findet sich die Bemerkung: „Duett von Goethe (Phänomen)." Das Autograph, das der Komponist „Herrn Carl Bärmann mit freundlichem Gruß im März 74" bei seiner Anwesenheit in München geschenkweise überließ, trägt dasselbe Datum. Befremdet schon das dem „Westöstlichen Divan" entnommene Gedicht durch seine im Stil einer Nutzanwendung vorgetragene bildliche Pointe, so erstaunen wir erst recht, es zum Text eines Liedes für zwei Frauenstimmen benutzt zu sehen. Aber das Befremden geht in frohe Überraschung und helles Entzücken über, wenn wir den Doppelregenbogen gewahren, den die Musik auf die graue Regenwand des Dichters hingezaubert hat. Ein „Phänomen" überbietet das andere, die Steifheit des abstrakten Farbenspiels wird wieder geschmeidige Natur, und mit dem Musiker triumphiert der Dichter. Derselbe Geist versöhnender Milde und heiterer Gelassenheit regiert die ganze Sammlung. Selbst die Moll-Klage des armen „Klosterfräuleins" mit der traurigen, immer wiederkehrenden Baßfigur

---

[1]) II, 321.

und dem trostlosen Dominantschluß der Singstimmen entwaffnet Gram und Groll durch ihre Lieblichkeit. Richtige Mädchenlieder sind die sich auf beschwingter Melodie wiegenden „Boten der Liebe“ und das mit köstlichem Humor gewürzte „Wir Schwestern zwei, wir schönen“. Sie nähern sich dem Volksliede, stellen den Sängerinnen weder harmonische noch rhythmische Fallen und sind mit einem Paar gesunder, frischer Stimmen zufrieden. Der Komponist kehrt den Schelm hervor, wenn er die Seelenharmonie der Mörikeschen Schwestern in Moll besingt, ihren Zwist, der ja nur die Folge ihres gleichen Geschmackes ist — sie verlieben sich in ein und denselben Mann! — in Dur.

Brahms erprobte die Wirkung seiner neuen gemischten a capella-Chöre im Gesellschaftskonzert, mit dem er die Saison in Wien am 8. November 1874 eröffnete. Er war schon Mitte September nach Österreich zurückgekehrt, um rechtzeitig auf seinem Posten zu sein. Auch hatte er diesmal nichts dagegen einwenden wollen oder können, daß ihm am Ende der vorigen Saison nahegelegt wurde, möglichst bald mit seinem Winterprogramm herauszurücken. Die Direktion änderte manches daran. Sie wünschte das erste Konzert besonders „brillant“ ausgestattet und erlaubte sich deshalb um Beethovens Es-dur-Konzert mit Brahms als Solisten zu bitten. Um den Vorwürfen zu begegnen, er kultiviere nur Bach und Händel, setzte Brahms auf gutes Zureden eine Ouvertüre von Rubinstein und Berlioz' Harold-Symphonie aufs Programm. Daß er weder bei dem einen noch dem anderen Stücke mit dem Herzen beteiligt war, bedarf keiner besonderen Versicherung. Der Erfolg war nicht der erhoffte. Nur die drei Chorlieder („Waldesnacht“, „Dein Herzlein mild“ und „Von alten Liebesliedern“) gefielen. Am wenigsten war man von dem Vortrage des Beethovenschen Konzertes erbaut. Brahms konnte wohl seinen Mißmut darüber, daß er sich aus Opportunitätsrücksichten zu einer Änderung des Programms hatte überreden lassen, nicht bemeistern und mag das Werk verdrossen oder gleichgültig heruntergespielt haben. Jeder merkte es, und jeder zuckte darüber die Achseln.

Als er dann bei den Philharmonikern es mit seinem eigenen Konzert nicht viel besser machte, obwohl er fühlen mußte, daß die Komposition diesmal auch im Orchester geneigtes Gehör fand, so war das Urteil über ihn fertig; es lief dem um zehn Jahre früher gefällten diametral entgegen und lautete: Brahms ist ein guter Komponist, ein mittelmäßiger Dirigent und ein schlechter Klavierspieler. Was den Dirigenten anging, so wurde diese Meinung auch durch die großartige Aufführung von Beethovens „Missa solemnis“, die Brahms mit dem Soloquartett Marie Wilt, Karoline Gomperz-Bettelheim, Gustav Walter und Hans Rokitansky am 6. Dezember veranstaltete, nicht korrigirt. Man rühmte die durch fleißiges Studium erzielte Korrektheit, vermißte aber den „Herbeckschen Schwung“.

Der Name Herbeck fing wieder an, von Mund zu Munde zu gehen, seitdem die Gerüchte, er habe mit Schwierigkeiten in der Hofoper zu kämpfen, ins Publikum getragen worden waren. Das große Ereignis seines am 12. April 1875 amtlich besiegelten Rücktrittes warf seinen Schatten lange voraus, und in diesem Schatten erlosch zuerst der Stern Otto Dessoffs. Obgleich Dessoff dadurch, daß er viele Jahre die Geschäfte der Philharmoniker als deren Dirigent und Sekretär ohne jeden Entgelt besorgte, sich deren Treue versichert halten konnte, und obgleich er als Herbecks rechte Hand die Arbeit mit ihm teilte, in der Weise, daß ihm die Mühen und jenem die Ehren zufielen, hatte er doch den eifersüchtigen Argwohn des Gewaltigen erregt und fühlte sich in seiner moralischen und materiellen Existenz bedroht. Als ihm die Stelle des Hofkapellmeisters in Karlsruhe hingehalten wurde, die Levi bis 1872 bekleidet hatte, war er klug genug, sofort zuzugreifen, und Brahms, der den ängstlichen Freund seines Kleinmuts wegen schalt, mußte ihm schließlich recht geben, wenn auch nicht Herbeck, sondern Hans Richter der Nachfolger Dessoffs bei den Philharmonikern wurde. Der junge Freund und Protegé Richard Wagners schlug als Dirigent eines Wagnerkonzertes und noch mehr als genialer Interpret der „Meistersinger“ bei einer in Gegenwart Wagners am 1. Mai 1875 in der Hofoper veranstalteten Vorstellung des Werkes jede Konkurrenz siegreich aus dem Felde. Sobald Brahms einsehen lernte, daß auch ihm nur die Wahl

blieb, entweder verdrängt zu werden oder freiwillig zu verzichten, folgte er dem Beispiele Dessoffs.

Bis dahin verging noch ein Vierteljahr, und die letzten vier Gesellschaftskonzerte, die Brahms leitete, repräsentieren die Glanzzeit seiner verhältnismäßig kurzen Direktionstätigkeit. Im zweiten Abonnementskonzert (10. Januar 1875) wirkte das Ehepaar Joachim mit. Josef spielte sein „Konzert in ungarischer Weise“ und Schumanns „Phantasie“, Amalie sang die Arie in Bachs Pfingstkantate „O ewiges Feuer“ und das Altsolo in Brahms „Rhapsodie“. Der wundervolle Zusammenklang des edlen Organs mit einem ausgesuchten Chor von Männerstimmen „versöhnte“ die ergriffenen Zuhörer mit dem „spröden“ Anfange des Stückes. Auch Hanslick gehörte zu den Versöhnten. Seine bei dieser Gelegenheit gewagte Behauptung, recht musikalisch werde das Gedicht eigentlich erst mit der Schlußstrophe, wird heute wohl niemand mehr verteidigen wollen. Die unvergleichliche Kunst des mit Beifall überschütteten Paares, das in Wien als solches noch nicht aufgetreten war, sicherte ihnen einen ausverkauften Saal für ihr eigenes Konzert. Brahms, der es angeregt und vorbereitet hatte, trat als Begleiter für den Pianisten Heinrich Barth ein, der nicht mitgekommen war. Frau Joachim sang Schubert, Schumann und Brahms — dieser war in eigener Programmnummer mit drei Liedern vertreten — Joachim spielte nicht allein mit dem Freunde eine Sonate von Bach und mehrere der von ihm für Violine und Klavier arrangierten Ungarischen Tänze, sondern auch, zur lebhaften Genugtuung der Wiener Musikfreunde, mit Hellmesberger und Genossen Beethovens C-dur-Quartett. Vor einem „Künstlerabend“ der „Gesellschaft“ glaubte Brahms warnen zu müssen; dagegen nahm er die Gäste für sich ins Schlepptau und bugsierte sie zu einer Übung seines Singvereins, wo sie dessen Mitgliedern etwas vormusizierten. Billroth veranstaltete ihnen zu Ehren eine Soirée in seinem Hause; die Lieder für Frauenchor mit Hörnern und Harfe ertönten, Joachim spielte Bachs Chaconne, und Frau Amalie sang natürlich soviel Brahms, als der begeisterte Hausherr ihr abschmeichelte.

Zwischen dem ersten und zweiten Gesellschaftskonzert kam Brahms einer Verpflichtung nach, die ihn nach Breslau rief. Seit

1871 leitete dort Bernhard Scholz als Nachfolger des nach Amerika ausgewanderten Leopold Damrosch die weit über Stadt und Provinz hinaus zu künstlerischem Ruf gelangten „Orchestervereinskonzerte“. Scholz war, wie wir uns erinnern, mit Brahms schon in Hannover bekannt geworden, gehörte zu den Unterzeichnern des Protestes von 1860 und stand auch zu Joachims in intimen Beziehungen. Nicht seine gediegenen theoretischen Kenntnisse und praktischen Erfahrungen, die er auf musikalischem Gebiete gesammelt hatte, nicht seine echte Begeisterung für die Kunst, die den ausgezeichneten Pianisten und vortrefflichen Dirigenten produktiv machte, noch sein heiliger Respekt vor den Klassikern allein war es, was Brahms zu ihm hinzog. Keiner von den einseitigen Musikern, die sich mit der strikten Ausübung ihres Berufes begnügen, sondern ein Mann von weitreichender philosophischer und literarischer Bildung, starkem Wissensdrange und großer Belesenheit, dazu als geborener Rheinländer eine gesellige, mitteilsame Natur, die ihrem Witz und ihrer guten Laune unbedenklich die Zügel schießen ließ, paßte er zu dem ihm in vielen Stücken verwandten, aber weniger leichtflüssigen Brahms, der sein Bestes in verschlossener, scheuer und zarter Seele zurückbehielt, wie eine derbe Ergänzung seines tieferen Wesens. Brahms ließ sich von Scholz ruhig daran erinnern, daß dieser nicht zu den kritiklosen, unbedingten Anbetern gehörte, die vor jeder von ihm geschriebenen Note in Verzückung gerieten, und wenn es ihm auch noch nicht vorgekommen sein mochte, daß ihm jemand zuredete, „eine schöne Symphonie“ zu komponieren, mit dem Warnungsrufe: „Aber gut instrumentieren, Freundchen, nicht zu gleichmäßig dicke!“ — so sah Brahms in alledem keinen Grund, der ihn gehindert hätte, einer Einladung nach Breslau zu folgen. Wußte er doch, daß Scholz es ehrlich mit ihm meinte, und daß dieser ihm mit verschiedenen erfolgreichen Aufführungen seiner Werke den Weg zum Herzen des Breslauer Publikums bereitet hatte! Und so kam er und spielte am 29. Dezember 1874[1]) sein Klavierkonzert, am 2. Januar 1875 in einer

[1]) Der rauhe und unfreundliche Morgen dieses Dezembertages hat sich mir unauslöschlich mit bildnisartiger Treue ins Gedächtnis eingeprägt. Ich kann ihn jederzeit reproduzieren wie das Kinematoskop eine aus hunderten von photographischen Momentaufnahmen zusammengesetzten Vor-

Kammermusiksoirée das Orchestervereins (mit Himmelstoß, Trautmann und Kretschmann) das Klavierquartett op. 25 und mehrere Solostücke, darunter die gewaltige F-dur-Tokkata von Bach-

---

gang, und das Grammophon meines Gehirns sorgt dafür, daß neben dem Auge auch das Ohr des Geistes sein Teil empfängt. Seit dem Oktober des Jahres als Musikreferent der „Schlesischen Zeitung" ganz frisch im Amte und ein ebenso junger wie hitziger Neuling meines Berufes, hatte ich Zutritt zu den Proben des Orchestervereins erlangt und stand einige Minuten vor 9 Uhr allein im Vordergrunde des Springerschen Saales. Brahms wurde zur Probe seines Konzertes erwartet. Ich kannte ihn als Komponisten allerdings sehr fragmentarisch von Gesangs- und Kammermusikübungen her, hatte auch in meiner Münchener Universitäts- und Konservatoriumszeit viel über ihn reden gehört. Wenn Schopenhauer behauptet, große Ereignisse pflegten sich in unserem Leben geräuschlos und nicht etwa mit Pauken und Trompeten anzukündigen, so bestätigt die für mich so denkwürdige, ja epochemachende erste Begegnung mit Brahms diese Regel durch die Ausnahme. Auf einen Wink des Konzertmeisters Himmelstoß hatte das Orchester plötzlich zu stimmen aufgehört, um dreimal in einen Fortissimo-Tusch auszubrechen. Ich wendete mich um und gewahrte hinter der langen Reckengestalt Bernhard Scholzens, der mit seiner auf die Ohren gestülpten Krimmermütze wie der Knecht Ruprecht aus dem Weihnachtsmärchen aussah, einen stämmigen, in seinen Bewegungen hastig raschen Mann eintreten, dem der noch kleinere Dr. Kauffmann, das verdiente Vorstandsmitglied des Orchestervereins, kaum nachkommen konnte. Mit Pauken und Trompeten war Brahms an meinem Horizont erschienen. Er hatte den steifen runden Filzhut aus der lebhaft geröteten Stirn gerückt und ging eilig auf das Orchester zu, dem er, abwinkend, ein kurzes Danke! zuschnarrte. Dann zog er den braunen Düffelüberrock aus, und es begann ein gewaltiges Musizieren. Wie mit den Pranken eines Löwen schlug er in die Tasten des Flügels, doch ohne einer Saite was zu Leide zu tun, und ermunterte dabei das Orchester mit Blicken und Winken des seitwärts gewendeten massiven Kopfes; in seinem Gesicht arbeitete es vor innerer Erregung, durch die vorgeschobene, ein wenig herabgezogene Unterlippe erhielten seine Mienen manchmal einen spöttischen Ausdruck, der in einer Art von Gegensatz zu den herrlichen, unendlich guten blauen Augen stand, die den bösen Mund Lügen straften. Mit dem Konzert kam er merkwürdigerweise noch schneller ins Reine als mit den Ungarischen Tänzen, bei denen er ein paar mal abklopfte; Scholz hatte ihm tüchtig vorgearbeitet. Als ich ihm dann von Dr. Kauffmann vorgestellt wurde, war es, als ob er mich durch und durch sehen wollte, und ich glaubte einen Moment zu bemerken, daß die Augen dem Munde nicht widersprachen. Aber der Blitz war nur ein Wetterleuchten, und er drückte mir freundlich die Hand. Von diesem Tage an wußte ich, daß ich Brahms, dem Künstler wie dem Menschen, wie man sagt, mit Haut und Haar verfallen war.

Ebendort begleitete er mit Scholz das Vokalquartett des Fräulein Doniges, der Frau Laband und der Herren Seidelmann und Franck — lauter musikalische Kapazitäten des damaligen Breslau — zu einer Auswahl seiner „Liebeslieder" op. 52.

Daß Brahms sich in Breslau besonders wohlfühlte, wo er den Weihnachtsabend bei Scholz verlebte und gleich in ein launiges Neckverhältnis zu Frau Luise[1]) getreten war, deren häusliche Tugenden nur von den Schätzen ihres reichen Gemütslebens und ihrem gesunden Mutterwitz übertroffen werden konnten, bekräftigt der Dankbrief, den er Ende Januar von Wien aus an Scholz richtete. Er denke durchaus nicht, schreibt er, sein Herz durch weitläufiges Aussprechen zu erleichtern, nur mit einem Worte möchte er überhaupt seinen Dank gesagt haben, und fährt fort: „Sie müssen indes selbst empfunden haben, wie herzlich wohl es mir bei Ihnen war. Aber es fehlt ja auch bei Ihnen an nichts, was das Dasein behaglich macht. Ihr trauliches Heim, liebe Kinder, gute Musik, gute und — schöne Gesellschaft![2]) — Ihrer Frau mag es eine kleine Beruhigung sein, daß ich hier in größeren Trubel geriet und an die Breslauer Tage als eine Idylle zurückdachte. Heute sind Joachims abgereist, und Sie mögen denken, von wieviel Konzerten, Theater, Diners und Gesellschaften ich zu erzählen hätte. Heute Abend wird dann weiter geübt an ‚Requiem' und ‚Passion', damit wir Buße predigen können, wenn der Karneval vorüber[3])."

Einen Monat später wurde das „Deutsche Requiem" zum ersten Male in Paris gehört. Pasdeloup führte es am 26. März (Karfreitag) in den „Concerts populaires de Musique classique" auf. Es erging Brahms und seinem Requiem bei dieser Gelegenheit nicht viel besser als ehemals Weber mit seinem „Freischützen". Denn der wohlmeinende Dirigent strich nicht nur den Schluß und den vierten Satz des Werkes, sondern kassierte auch noch im dritten das Baritonsolo, so daß der große Orgelpunkt mit Doppelfuge

---

[1]) † 1904.

[2]) Scholz verkehrte viel in Universitätskreisen. Hier sind die schönen und anmutigen Frauen der Professoren Dilthey, Dove und Cohnheim und die Sängerin Frau Laband gemeint.

[3]) Brahms, Briefwechsel III, 195.

seinen poetischen Sinn verlor, da er jetzt einer Antwort ohne Frage glich. Dafür stellte das Programm dem auf viereinhalb Sätze reduzierten Werke drei Sätze aus Mozarts Totenmesse gegenüber. Adolphe Jullien, der in der „Revue et gazette musicale“ darüber referierte, nannte diese Geschmacklosigkeit „une ingénieuse idée“ und wußte es ergötzlicherweise auch zu loben, daß Pasdeloup sich der Textübertragung wegen an eine Dame gewendet hatte, „qui s'est acquittée de cette tâche délicate avec goût, en ayant le bon esprit de préférer la simple prose aux vers“. Beachtenswert bei dem drolligen Mißverständnisse ist, daß der musikalische und feinfühlige Franzose bei völliger Unkenntnis der Bibel und der deutschen Sprache den Eindruck empfing, als würden Verse gesungen, so stark wirkte die strophische Architektur der Brahmsschen formbildenden Musik auf ihn ein.

Brahms wiederholte das „Requiem“ am 28. Februar 1875 im dritten Gesellschaftskonzerte und ließ Bachs „Matthäuspassion“ am 23. März im zweiten außerordentlichen Konzerte nachfolgen. Sein Requiem hätte er gewiß beiseite gelassen, da er es ja selbst schon im Jahre 1871 in Wien zu Ehren gebracht hatte. Aber die Direktion betrachtete es, wie sie ihm schrieb, als ihre angenehme Pflicht, dem unter den ausübenden Gesellschaftsmitgliedern nicht minder als im Publikum lautgewordenen dringenden Wunsche nachzugeben und als Hauptwerk für das dritte Konzert das Requiem einzustellen. Sie verspreche sich von dieser allseits so hochgehaltenen und in Wien bereits tief eingewurzelten Komposition den durchschlagendsten Erfolg. In der Tat zeigte es sich, daß sie sich nicht getäuscht hatte. Hanslick konnte mit Genugtuung auf seine Prophezeiung von 1867 verweisen, wo er den schmählichen Fall des Werkes mit den Worten begleitete: „Brahms braucht sich darob nicht zu grämen. In wenigen Jahren wird das Publikum sein Requiem mit ungeteilter Würdigung aufnehmen, und werden selbst die Konzertdiener vom Hörensagen hinlänglichen Respekt dafür haben, um etwa aufzischende musikalische Vipern vor die Tür zu setzen.“ Aber der Kritiker konnte abermals, von der Gelegenheit dazu verführt, die, wie 1863, ein großes Wagnerkonzert unter Leitung des Dichterkomponisten mit dem Brahmskonzert beinahe zusammenfallen ließ — diesmal oben-

drein in demselben Saale[1]) — es sich auch nicht versagen, die von der Bühne abstrahierte weltliche Musik Wagners mit der für Kirche oder Konzertsaal berechneten Brahmsschen in eine vergleichende Parallele zu bringen, die natürlich trotz Trauermarsch und Weltuntergang aus der „Götterdämmerung" nicht zu Gunsten Wagners ausfiel.

Für die lange und mit größter Gewissenhaftigkeit vorbereitete Matthäuspassion[2]) wie auch für Max Bruchs „Odysseus", den Brahms auf das Programm des vierten und letzten Konzerts gesetzt hatte, wurde Georg Henschel engagiert. Das war, soweit

---

[1]) Das Konzert Wagners fand zu Gunsten der Bayreuther Festspiele am 1. März 1875 im großen Musikvereinssaale statt.

[2]) Ein an die Direktion der Gesellschaft gerichteter Brief vom 19. März 1875 charakterisiert nicht nur die herrschenden Zustände, sondern zeigt uns auch, wie Brahms die Interessen der ihm untergebenen Musiker wahrnahm. Er schreibt: „Geehrte Herren, Folgendes erlaube ich mir in Eile und Kürze Ihnen mitzuteilen und Ihrer gütigen Beachtung zu empfehlen. Für die Aufführung der Passion am Chardienstag hatte ich ursprünglich drei Hauptproben mit Orchester für Freitag, Samstag und Montag festgesetzt. Durch die Mitwirkung des Singvereins am heutigen Künstlerabend ist die zweite Probe unmöglich geworden. (Hauptsächlich aus Rücksicht auf die mitwirkenden Damen.) Selbstverständlich folgt hieraus, daß die beiden übrigen Proben von ungebührlicher Länge sind. Statt der sonstigen drei Proben von je zwei mäßigen Stunden haben wir diesmal zwei Proben von reichlich drei Stunden. — Es ist dies und darauf Bezügliches in der gestrigen Probe vom Orchester ausgesprochen worden, und ich konnte nicht umhin, meinerseits zu erklären, daß es mir nicht eingefallen sei, Zeit und Mühe der Herren ungebührlich in Anspruch zu nehmen und — damit zugleich etwa gar eine Probe (und das Geld dafür) ersparen zu wollen. So habe ich denn nachträglich nicht unterlassen, den Herren das einfache Rechenexempel zuzugeben, daß 2×3 so gut wie 3×2 sei — d. h. daß ich in diesem Falle zwei Proben halte und drei zu bezahlen mich verpflichtet fühle. Einzelheiten brauche ich wohl kaum anzudeuten: daß die Passion so großer Proben bedarf, daß ich höchst ungern auf die heutige Probe verzichtete, daß ich den Herren keine beliebige kleine Vergütung anbieten kann, sondern nur zugeben darf, daß sie das Gewohnte verdient und nur in anderer Weise geleistet haben, daß ich aus anderen Gründen nicht gern die Montag-Probe kürze und Einzelnes etwa Dienstag früh probiere usw. usw. — Mir erscheint die ganze Sache sehr einfach, und ich hoffe, ebenso den übrigen verehrten Herren von der Direktion. Andernfalls aber ersuche ich dringendst, die Herren vom Orchester jedenfalls wie gewöhnlich für drei Proben zu honorieren, da ich persönlich unter allen Umständen und sehr gern dafür einstehe" . . .

es den „Odysseus“ anging, schon mündlich zwischen Bruch und Brahms, die im Frühling 1874 viel miteinander in Bonn verkehrten, verabredet worden. In der Passion sangen außer Henschel die Frauen Dustmann und Gomperz-Bettelheim, und Gustav Walter mit. Henschel weiß den tiefen Ernst zu rühmen, mit dem Brahms die prachtvoll einstudierte Aufführung leitete. Als er zum „Odysseus“ wieder nach Wien kam, hatte sich das Schicksal des Singvereinsdirigenten bereits entschieden. Brahms machte seinen Freunden gegenüber keinen Hehl aus dem Grunde seines Rücktritts. An Levi schrieb er: „Das ist freilich mit einem Worte gesagt: Herbeck! Vorgefallen ist nichts, aber die Aussichten sind nicht erfreulich, und da gehe ich lieber. Ich will mich weder mit ihm zanken noch warten, bis er mich hinausgebracht . . .“ Mit Bruchs „Odysseus“, der im vierten und letzten Gesellschaftskonzert am 18. April 1875, mit Georg Henschel in der Titelpartie, Wilhelmine Tremel, Anton Schittenhelm und Dr. Ferd. Maas in den anderen Solopartien, als Novität für Wien aufgeführt wurde, verabschiedete sich Brahms vom Publikum der Gesellschaftskonzerte, dem ihm liebgewordenen Singverein und dem Orchester, welchem er so manche klangliche Anregung zu verdanken hatte. Beinahe wäre der Abschied ein noch unauffälligerer, geräuschloserer, ein Abschied in absentia gewesen, wenn Bruch sein Werk selbst dirigiert hätte. Aber die Anträge, die ihm Brahms bei dem knapp bemessenen Etat der Gesellschaft machen konnte, waren so wenig verlockend, daß Bruch es vorzog, der Aufführung fernzubleiben. Nicht nur mit dem Autorhonorar, sondern auch mit den Solisten sollte gespart werden, und Odysseus wäre von seiner Penelopeia noch einmal getrennt worden, wenn nicht Brahms im Interesse des Komponisten wenigstens auf einer ihrer beiden Arien bestanden hätte. Die Nausikaa-Szene und anderes verfiel dem Rotstift.

Am Tage der Aufführung erhielt, wie Henschel berichtet, Brahms eine Adresse, in welcher seine großen Verdienste als Leiter der Gesellschaftskonzerte anerkannt wurden, und in welcher der Singverein sein Bedauern über sein Weggehen aussprach. Ein Lokalpoet deklamierte bei der Überreichung ein Lobgedicht. Brahms, der sehr gelangweilt aussah, erwiderte der Deputation und deren Sprecher nur mit den vier Worten: „Ich danke Ihnen sehr.“

Dann nahm er die Adresse unter den Arm und ging ab. Er liebte dergleichen Feierlichkeiten nicht. Besser behagte ihm das Festmahl, das ihm zu Ehren am Abend desselben Tages gegeben wurde. Eine große Menge seiner Freunde, Verehrer und Bekannten nahm daran Teil. Theodor Billroth brachte einen Toast auf Brahms aus und knüpfte an sein Scheiden folgende beherzigenswerten Mahnworte:

Verehrte Damen und Herren!

Als Dessoff vor kurzem bei mir war, um mir Lebewohl zu sagen, sprachen wir begreiflicherweise von den vielen Schwankungen und Umwälzungen, welche unsere Wiener Kunstinstitute in den jüngsten Tagen erlitten haben. Ich sagte unter anderem im Laufe unseres Gesprächs: ‚Am meisten beklage ich, daß Brahms die Leitung der Gesellschaftskonzerte aufgegeben hat. Ich hatte gehofft, daß sein künstlerischer Einfluß und jener seiner ganzen ernsten, männlichen Persönlichkeit einige Jahre dauern würden, und hatte mir davon eine mächtige Wirkung auf die Bildung und Erziehung der jüngeren Generation zu dem wahren Schönheits-Idealismus in der Musik versprochen. Leider stört der rasche Wechsel der leitenden Persönlichkeiten und Prinzipien, man möchte fast sagen: eine gewisse Lust an dem Pikanten des Wechsels als solchem, den Aufschwung zu immer reiferer künstlerischer Entwicklung, zu welcher die Elemente doch nirgends so beisammen sind, die Verhältnisse sich nirgends günstiger gestalten dürften, als gerade hier. Übrigens denke ich mir auch, daß die nähere Beziehung, in welche der schaffende Künstler als Dirigent zur praktischen Ausführung der Kunstwerke tritt, auch ihm von Zeit zu Zeit willkommen sein muß, und weiß, daß Brahms selbst auch viel Freude an seiner Dirigentenstellung hatte, um so mehr, als diese Konzerte unserer Musikgesellschaft in ihrer Art doch die künstlerisch vollkommensten sind, die überhaupt in der Welt zustande kommen.‘

Dessoff erwiderte mir: ‚Ich gebe natürlich den außerordentlichen Verlust zu, den die Gesellschaft der Musikfreunde in jeder künstlerischen Beziehung nach innen und außen hin durch den Abgang von Brahms erleidet. Daß aber Brahms soviel Zeit an das rein Technische der Kapellmeistergeschäfte durch eben diese Stellung

verlor und dadurch fast mehr als die Hälfte des Jahres am Komponieren gehindert war, das habe ich dabei immer sehr bedauert, und ich schätze diesen Verlust für uns alle weit höher als den Gewinn, welchen wir durch seine Leitung der Gesellschaftskonzerte hatten. Überhaupt weiß man hier kaum, wer und was Brahms ist.' Gegen die Verallgemeinerung des letzteren Ausspruches protestiere ich im Namen des hier versammelten Kreises aufs lebhafteste. Ich muß für uns sehr entschieden den Anspruch erheben, daß wir sehr wohl wissen und fühlen, was wir an Brahms haben als schaffendem Genius, geboren, die Mit- und Nachwelt zur inneren Anschauung der reinsten Schöne in dem Himmelreich der Töne zu erheben, als Vorbild eines ernsten, männlichen Charakters, als zuverlässigem, echt deutschem Manne. Das ist sehr viel, was ich da in wenigen Worten sage; es gibt nur wenige lebende Menschen, von Denen ich das sagen möchte, so sagen würde! Wenn wir in der Literaturgeschichte lesen: In dem und dem Jahre legte Schiller seine Professur in Jena nieder, oder: Dann und dann wandte Goethe der Direktion des Hoftheaters in Weimar den Rücken, so können wir dies im Interesse der damaligen Jenenser Studenten und des damaligen Weimarer Publikums bedauern, doch es wird das auf uns keinen überwältigend betäubenden Eindruck machen. Seien wir ehrlich! Es geht uns mit Brahms' Niederlegen des Taktierstockes ungefähr ebenso. Was diese Konzerte selbst betrifft, so ist für sie eine Änderung der Programme im Ganzen und Großen nicht möglich, wenn die Österreichische Musikgesellschaft nicht von ihrem Berufe, das hervorragendste Kunstinstitut dieser Art in der Welt zu sein, abdizieren will. Nicht durch die Kunst und die Künstler ist dieses Institut in die Nähe des materiellen Krach-Abgrundes geführt worden, sondern durch das Defizit in den Taschen des Publikums und das Defizit seiner Hingabe an die ernste Kunstgattung überhaupt. Da möchte man ihm zurufen: ‚Wenn die Musik des Kraches Nahrung ist, kracht weiter!' Es werden andere, gesundere Zeiten wiederkommen; mögen sie nicht zu fern sein! Nun aber lassen Sie unsere Gläser zusammenkrachen und uns ausrufen: Es lebe unser Brahms!"

Die vortreffliche Rede des berühmten Gelehrten enthält alles,

was über den beklagenswerten Ausgang der mit so vielen schönen Hoffnungen und Erwartungen begonnenen Direktionsführung des Scheidenden gesagt werden konnte. Nur über eins ging Billroth mit diskretem Stillschweigen hinweg: über den tiefen Schmerz, mit welchem sich Brahms den unvermeidlichen Entschluß abgerungen hatte, und über die Trauer, die ihn erfüllte, wenn er der höheren Zwecke gedachte, die ihm seine Stellung begehrens- und erhaltenswert erscheinen ließen. Mit der Erziehung des Wiener Publikums zu tieferem Ernst und geläuterterem Geschmack, zu jener selbstlosen Hingabe an das Edle und Große, von der Billroth gesprochen, war es einstweilen vorbei — die Wiener „schwammen" und plätscherten bald wieder vergnügt „in der Konfusion", in einer ähnlichen, wie Schumann sie 1838 vorgefunden hatte; sie begnügten sich mit dem Bewußtsein, die vorzüglichsten Kunstmittel von der Welt zu besitzen, ohne über deren richtigen Gebrauch weiter nachzudenken. Was Brahms für seine eigene Kunst von seiner Stellung sich versprochen und gewonnen hatte und noch weiterhin zu gewinnen dachte, ging sie nichts an — wem auch wäre es eingefallen, danach zu fragen! Sein Interesse für die Gesellschaft der Musikfreunde, ihre Konzerte und ihre Schule erkaltete nicht. Als er im Laufe desselben Jahres zu ihrem Ehrenmitglied ernannt wurde, sprach er „das lebhafte Gefühl seines Dankes und der Freude, ihr auch ferner und in so ehrenvoller Weise angehören zu dürfen", in ergebener und herzlicher Weise aus, und nach dem Tode seiner Schwester (1892) hatte er, wie eine, leider nicht rechtskräftige, Bleistiftänderung seines letzten Willens beurkundet, die Absicht, die „alte und berühmte Gesellschaft" zu seiner Haupt- und Universalerbin einzusetzen.

II.

Um sich von den Strapazen und Aufregungen der Saison zu erholen — er hatte gleich nach Ostern noch in Budapest konzertiert — wollte Brahms im April 1875 nach Italien reisen. Aber die Reise wurde, wahrscheinlich des B-dur-Quartetts wegen, das ihm auf die Nägel brannte, vorläufig bis zum Herbste vertagt, wo sie dann einen abermaligen Aufschub bis auf Weiteres erlitt. Unschlüssig, wohin er sich wenden sollte, schwankte er anfangs abermals zwischen Tutzing-München und dem Rhein. Sein Kommen hatte er seiner jüngsten Kölner Musikfestbekanntschaft, Herrn Rudolf v. Beckerath, schon im März in Aussicht gestellt und geschrieben, zu seinen Erholungen gehöre es, daß er den Bädeker nehme und Sommerpläne mache. Da fahre er denn den Rhein auf und ab und denke manchmal, ob nicht Eltville ein passender Aufenthalt sei. Nur fürchte er, daß, wo der Wein so gut gedeihe, der Mensch des Schattens entbehre. Käme er im Frühling, so würde er aber einen kühlen Ort, Beckeraths Weinkeller, jedenfalls besuchen und dessen Besitzer mündlich ausrichten, wie sehr ihn die Weihnachtsüberraschung — ein Kistchen Rüdesheimer — erfreut habe. Er kam auch wirklich, aber nur für die Pfingsttage zum Düsseldorfer Musikfest, um zu hören, wie Joachim das „Schicksalslied" dirigierte. Vorher hatte er schon in der Nähe von Heidelberg einen reizenden Sommersitz gefunden. Die Aussicht, mit Anselm Feuerbach, dem er in Wien nur zufällig hie und da einmal begegnete, und mit dessen Mutter ein paar Wochen in Heidelberg zuzubringen, dazu auch eine Einladung Dessoffs, ihn in seinem neuen Karlsruher Heim zu besuchen, mögen ihn nach Baden gelockt haben. Anselm traf Brahms unterwegs in München. „Brahms gesprochen", schreibt er der Mutter, „er kommt nach Heidelberg. Er hat seine Stelle niedergelegt, da Herbeck, der von der Oper

abgegangen, um seine Stelle intriguierte. So geht es in der Welt", und am 10. Mai von Wien aus: „Brahms wirst Du gesehen haben; es tut mir leid, daß wieder einer weniger da ist. Wien hat mir gar keinen Eindruck diesmal gemacht, und ich sehe den kommenden Dingen mit kompletter Seelenruhe entgegen." Auch seine Stunde sollte bald schlagen. Ein Jahr später kehrte er Wien für immer den Rücken; er „flüchtete", wie Allgeyer sagt, „vor einer Welt, die ihm, ihrem Ruf der Gemütlichkeit zum Trotz, doch recht im Lichte der Hetz- und Verfolgungssucht, und voller Unzuverlässigkeit, wichtigtuerischer Geschäftigkeit und großsprecherischen Halbwesens erscheinen wollte." Brahms fühlte, urteilte und handelte anders. Seiner Stiefmutter schrieb er: „Wien verlasse ich nicht, ich habe nur meine Stellung aufgegeben. Du kennst die Verhältnisse nicht, und da wäre es weitläufig, daß ich Dir erzählte, warum. Deshalb bleibe ich aber doch da — und eben so gern."

Brahms' Badener Aufenthalt wurde von Dessoff sofort für ein Karlsruher Symphoniekonzert ausgebeutet, das am 8. Mai im Museumssaale stattfand. Als Novität prangten die „Neuen Liebeslieder" op. 65 auf dem Programm, die noch immer „Manuskript" waren. Brahms, der mit Dessoff vierhändig spielte, freute sich des Erfolges und wiederholte dieselbe Serie von neun Nummern nebst Epilog in Mannheim, wo Ernst Frank, der ehemalige Chormeister des Wiener akademischen Gesangvereins, seit 1872 Dirigent der Hofkapelle war. Den in zierlicher Perlenschrift gedruckten Textzettel benutzte er dann mehrere Male als Schreibebogen, mit der Ausrede, ihm fehle das Briefpapier — wie er meinte, läsen sich die hübschen Verse besser als seine langweilige Prosa.

Der Pianofortefabrikant Trau, Teilhaber der in Süddeutschland renommierten Firma „Gebrüder Trau", die Brahms schon oft mit Instrumenten versorgt hatte, stellte ihm auch diesmal ein Pianino zur Verfügung, nachdem er ihm beim Wohnungsuchen behilflich gewesen war. In seinem Heidelberger Musiksaal wurden die „Neuen Liebeslieder" ebenfalls gespielt und gesungen. Sein Quartier schlug Brahms nicht in Heidelberg selbst, sondern in dem, eine Wegstunde oberhalb der Stadt am rechten Ufer des roten Neckar reizend gelegenen Ziegelhausen auf. Wo sich das zu zahllosen Aus-

flügen einladende Gebirge des Odenwaldes sanft zur Straße hinabneigt, die den Fluß entlang läuft, und auf seinen Wiesenhängen Raum für Obst-, Wein- und Blumengärten gibt, liegen die Bauern- und Landhäuser der Ortschaft im Grünen verstreut. Durch den roten Sandstein, der, wie in Heidelberg selbst, zu Tür- und Fenstereinfassungen verwendet wird, haben sie ein stattliches Ansehen erhalten. Ein dem Maler Hanno gehöriges, epheuumsponnenes Gartenhaus, das Atelier und Wohnräume in sich vereinigte, öffnete dem Fremden seine gastliche Tür, und er fühlte sich dort in seinem weiten, hellen fünffenstrigen Zimmer, von dem er über Garten und Fluß zum anderen Ufer hinüberblicken konnte, bald heimisch. Von drüben winkten ihm der dunkle Bergrücken des Schwarzwaldes und die blanken Häuser Schlierbachs zu, einer Station der Würzburg-Heidelberg-Mannheimer Bahn, die ihn nach Heidelberg brachte, wenn er es nicht vorzog, mit den Musensöhnen im Kahn hinunterzugleiten. Eine breite, für Wagen eingerichtete Fähre vermittelte den Verkehr zwischen beiden Ufern des Neckar, der den Oden- vom Schwarzwalde trennt. In einer halben Stunde konnte Brahms vom terrassierten Garten des Gasthofes „Zum Adler“, wo er gewöhnlich zu Mittag speiste, die geliebte Ruine des Heidelberger Schlosses oder die Freunde in der Stadt erreichen und in wenigen Minuten in der Pension Völcker sein. Dort half er der Hausfrau den Morgenkaffee zubereiten, und sie las ihm zum Dank dafür Nadlers Gedichte in Pfälzer Mundart vor[1]).

Wie gewöhnlich, wenn Brahms sich in seinem Sommeraufenthalt besonders wohl fühlte oder etwas Schönes genoß, wollte er auch diesmal seine Freunde daran teilnehmen lassen. In seinen Ziegelhausener Briefen fordert er alle Korrespondenten auf, ihn nur ja recht bald zu besuchen. (Nur mußten sie sich hüten, mit der Tür in einen Quartettsatz zu fallen, an dem er gerade komponierte!) Hier war es die mehrerwähnte Schloßruine, die es ihm angetan hatte, und der zu Liebe er

[1]) Professor Dr. Adolf Koch in Heidelberg hat Brahms' Heidelberger Aufenthalt ein Erinnerungsblatt gewidmet im Feuilleton der „Frankfurter Zeitung“ vom 15. April 1902, dem wir einige der oben mitgeteilten Daten verdanken.

sich gern in den Fremdenführer verwandelte. Er betrachtete sie als eine Art von Tafelaufsatz oder Nachtisch für sich und seine Gäste. An Dessoff schreibt er, gleich nach seiner Rückkehr von Düsseldorf: „Das Schloß zu sehen, empfehle ich sehr vorher hierher zu kommen, ich führe Sie dann." An Rieter: „Es ist allda (in Ziegelhausen) sehr hübsch, und Sie dürften schon deshalb auf der Heimreise (von Leipzig nach Winterthur) einen kleinen Umweg machen." An Frank: „Nun lassen Sie mich aber wissen, wann Sie einmal nach Heidelberg oder Schlierbach fahren." An Frau Faber: „Ich denke manchmal, ob Sie denn R. den Sommer gar nicht besuchen, dann müßten Sie über Ziegelhausen kommen, und ich würde Ihnen ein Zimmer hier im ‚Adler' bestellen, was ein allerliebstes Wirtshaus ist. Frau und Fräuleins Schumann waren auch kürzlich hier und sehr vergnügt." An Frau Ebner: „Ihre Karlsruher Bekannten sehe ich öfters, und sie erinnern sich gern der lieben Sängerin. Frank kommt oft herüber, und seine Primadonna würde Ihnen recht gefallen. Mit ihm spreche ich oft von Ihnen und der Oed[1]), für die er schwärmt. Geht es Ihrem Herrn Vater nun, wie ich hoffe, gut, so sollten Sie sich doch wieder ein Stück Welt ansehen — ich meine natürlich das Stück, auf dem Ziegelhausen steht! Wohnen könnten Sie behaglich, und bei den Menschen hier war es Ihnen ja schon einmal ganz wohl. Heidelberg, Mannheim, Karlsruhe, alles ist ganz nah, und ich meine, so ein wenig heraus und sich umschauen, schadet nicht?"

Frau Dessoff weiß zu erzählen, wie liebenswürdig Brahms bei solchen Besuchen und den sich anschließenden Exkursionen war. Als sie ihn mit ihrem Manne auf seinem Ziegelhausener „Bauernhof" überraschte, trafen sie ihn hemdärmelig „im leichtesten Gewand" auf einer Lattenbank sitzend, lesend und umschwärmt von einem Dutzend schöner Tauben, die er zu füttern pflegte. Erinnert nicht das „Poco Allegretto con variazioni" des B-dur-Quartetts an dieses Bild? Mit dem Klavierquartett op. 60 hatte er schon fertig zu sein geglaubt, als ihm Klara Schumann, der er es bei ihrem Besuche in Ziegelhausen wieder vorspielte, neue Bedenken

[1]) II, 106.

erregte. Sie schreibt ihm, daß sie über das Quartett noch viel nachgedacht habe. Die drei letzten Sätze seien ihr tief ins Gemüt gedrungen, aber sie finde den ersten nicht auf gleicher Höhe stehend; es fehle ihr darin der frische Zug, obgleich er in der ersten Melodie liege. — Man könnte an ein Mißverständnis glauben, an eine Verwechslung des Klavierquartetts mit dem in Ziegelhausen komponierten Streichquartett, wo allerdings der „frische Zug in der ersten Melodie liegt". Bei dem trüben Anfange des Werther-Quartetts kann von Frische wohl nicht die Rede sein, da sie der Natur der Sache zuwider wäre. Wahrscheinlich meinte Frau Schumann auch nicht das düstere Hauptthema, sondern die helle Seitenmelodie. Tatsächlich änderte Brahms am ersten Satze noch, als er bereits im Stich war. Einer gründlichen Revision mußte sich übrigens auch das B-dur-Quartett noch unterziehen lassen, als er es im November auf seine Druckreife hin wieder vornahm.

Seinen Verleger Simrock lockt Brahms mit „zwei allerliebsten Sängerinnen"; sie könnten, meint er, ihm ein zu hoch befundenes Sopransolo in den „Neuen Liebesliedern" (Nr. 3) unisono singen. Ohne Zweifel dieselben „allerliebsten Sängerinnen aus Mannheim", von denen er auch Reinthaler schreibt[1]). Sie mögen ihn angeregt haben, seine in Rüschlikon aufgenommene Beschäftigung mit Duetten für zwei Frauenstimmen fortzusetzen. Die fünf Duette op. 66, von denen das letzte, den Volkston festhaltende „Hüt' du dich", schon im Dezember 1873 komponiert worden ist, unterscheiden sich von ihren Vorgängern vom vorigen Jahre, denen sie sich im übrigen würdig anreihen, durch die kunstvollere Arbeit. Die beiden unter dem Titel „Klänge" zusammengefaßten Lieder von Groth könnte man eine kleine Seelenmesse für ein gebrochenes Herz, ein liebliches Miniatur-Requiem der Liebe nennen. Slavische oder zigeunerische Elemente geben den weichen Gesängen ein eigentümliches, fremdartiges Gepräge — die „Klänge" wehen wie aus der Ferne verlorener Zeiten und Völker her und deuten auf unbekannte Erlebnisse zurück. Die in den Melodien versteckte Polyphonie tritt an besonderen Stellen

---

[1]) Briefwechsel III, 60.

deutlich hervor und bringt in den marschartigen Zweivierteltakt neue Bewegung. In der zweiten Strophe des ersten Duetts ergeht sich die Unterstimme kanonisch in Gegenbewegung gegen die Oberstimme, und es wird eine fast dramatische Spannung dadurch erzielt, daß nicht nur das Ritornell wie in mancher italienischen Opernarie immer auf dem Dominantseptakkord abbricht, sondern daß dieses harmonische Kolon auch am Ende der Gesangsstrophe steht; den Schlußpunkt setzt erst die zweite und letzte Strophe mit der Tonika (g-moll). Im anderen, dessen Melodie mit dem Andante der fis-moll-Sonate op. 2 korrespondiert, fällt die Pianissimo-Variante der zweiten Strophe auf; die Melodie, anstatt nach der Haupttonart h-moll zurückzugehen, biegt plötzlich nach C-dur um und gewinnt durch rhythmische Vergrößerung mehrere Takte („Wenn die Liebe wird begraben, singen Lieder sie zur Ruh, zur Ruh'"); ein in den G-dur-Dreiklang einschneidendes Eis als Leitton von Fis, führt dann die Harmonie nach h-moll zurück. Passend schließt sich das harmonisch ausgeglichene Lied „Am Strande" an. In ruhiger Betrachtung des sanft bewegten Meeres sucht der Dichter Verlorenes wiederzugewinnen; zu Sopran und Alt kommt eine dritte, ihnen verwandte Stimme, die sich von der wogenden Begleitung über beide erhebt — aus der Flut spricht es und schaut es mit sanfter Stimme und freundlichen Blicken zu dem am Strande weilenden Wanderer empor. Das „Jägerlied" (Nr. 4) bildet den Übergang zu dem schon erwähnten, dem Volk aus dem Herzen gesungenen „Hüt' du dich". Ein Frage- und Antwortspiel, ein Lied in der Form des Dialogs, das auch von einer Stimme bedient werden könnte, ohne seinen scharf prononcierten Charakter einzubüßen, stellt es Dur und Moll, Zweiviertel- und Sechsachteltakt einander gegenüber, und das schicksalsschwere, unabänderliche „Es muß so sein" des traurigen Jägers behält das letzte Wort.

Ein sechstes, und vielleicht die Krone dieser lyrischen Schöpfungen, ist das ebenfalls im Sommer 1875 komponierte, völlig heterogene Lied „Abendregen". Symphonischer Gesang, in der Art der Magelonen-Romanzen und der „Vier ernsten Gesänge", deren Stil es antizipiert, weicht es als Lied in Form und Charakter auffällig ab und ragt unter den Brahmsschen Gesängen wie ein Monument hervor. Und für ein solches möchten wir die Kom-

position des Gottfried Kellerschen Textes auch angesehen wissen. Sie ist das Zeichen der Verbrüderung mit dem geistesverwandten Genius des Dichters, und sie ist zugleich die stolz-bescheidene Denksäule eines verwundeten Gemütes, das sich selbst die ihm gebührende Ehre gibt, in dem sicheren Gefühl, daß dieses höchste und köstlichste Gut des Mannes von keinem verdächtigt, angetastet und geraubt werden kann. Bei der Besprechung der „Regenlieder“ [1]) wurde bereits erwähnt, daß „Abendregen“ dem Tondichter vor den andern ans Herz gewachsen war, und daß er die Zeit seiner Entstehung besonders notiert hat, was er bei einzelnen Liedern höchstens auf deren Manuskript zu tun pflegte. Im Juni 1875 fand der merkwürdige Briefwechsel zwischen Brahms und Wagner statt, der im zweiten Bande unseres biographischen Werkes [2]) nach dem Wortlaut wiedergegeben worden ist. Brahms mußte den von Wagner erhobenen Zweifel an der Loyalität seiner Eigentumsansprüche, dem Tannhäuser-Manuskript gegenüber, für eine Verdächtigung und Bemakelung seiner persönlichen Ehre halten. In Kellers „Neueren Gedichten“ — er hatte sie sich erst nach der persönlichen Bekanntschaft mit dem Dichter angeschafft — fand der Schwergekränkte jene ernsten, inhaltsvollen Strophen, die, wie Goethes „Phänomen“ das Bild des Regenbogens auf ein inneres, allerpersönlichstes Erlebnis beziehen, und sie sprachen ihm wunderbaren Trost zu. Der Wanderer, der auf engen Wegen mit düsterer Seele unterm Regen in der Abendsonne hinschreitet, fühlt, wie die großen Tropfen kühl auf sein Haupt sinken. Er ahnt, daß sich ein Regenbogen hoch um seine Stirne zieht, wenn auch weder er noch andere, die ihm nahe stehen, es bemerken können. Aber die heitere Ferne, die ihn auf seinem grauen Pfade erblickt, sieht das bunte Farbenspiel, und es wird zur Gloriole des Verkannten:

„So wird, wenn andre Tage kamen,
Die sonnig auf dies Heute sehn,
Ob meinem fernen, bleichen Namen
Der Ehre Regenbogen stehn.“

Brahms' Musik behandelt die ersten beiden Strophen des Gedichts als Introduktion; sie bilden ein Lied für sich, ein schim-

---

[1]) II, 376. [2]) II, 121 ff.

merndes Regenlied, das den schweren Tropfenfall und die engen Wege des Wanderers in einem zwischen A-dur und a-moll schwankenden Satze zart illustriert. Dann vollendet ein kleines Zwischenspiel den schon früher angedeuteten Farbenbogen und schlägt endlich die vom Realen zum Idealen transszendierende Brücke, die Harmonie rückt dabei immer um einen halben Ton, als setze sie Ring an Ring, bis sie auf dem Dominantseptakkord von C-dur anhält. „Leise und feierlich“ verkündigt jetzt, von synkopierten Triolen harfenmäßig begleitet, die Stimme des Sängers den Eintritt des Naturschauspiels und dann, nach einem zweiten harmonischen Kolon, dessen symbolische Bedeutung. Mehr als am Schlusse des „Rheingold“ ist der Regenbogen hier das Sinnbild der Versöhnung, kein Schwertmotiv zuckt aus dem vollkommenen Frieden seiner beruhigten Harmonie auf. — Auch dadurch gab Brahms dem Lied eine Ausnahmsstellung, daß er es, ehe er es mit drei andern Gesängen zu op. 70 vereinigte, in den von E. W. Fritzsch, dem Verleger des „Musikalischen Wochenblattes“, am 1. Oktober 1875 herausgegebenen „Blättern für Hausmusik“ erscheinen ließ. „Abendregen“ steht an der Spitze des Unternehmens, das als „Zeitung für praktische Musik“ in zwei Abteilungen alle vierzehn Tage neue Gesangs- und Klavierwerke zeitgenössischer Komponisten um billigen Preis ins Publikum warf.

Am 15. August wohnte Brahms einer Aufführung von Hermann Goetz' „Bezähmter Widerspenstiger“ in Mannheim bei. Frank hatte die reizende Oper, die ihrem Komponisten mit einem Schlage zur Berühmtheit verhalf, im Oktober 1874 ebendort zuerst herausgebracht, und Herbeck war seinem Beispiel am 2. Februar 1875 mit löblichem Eifer nachgefolgt. Das frische, von dem vorzüglichen Libretto gehobene Werk gefiel in Wien außerordentlich, und der Komponist glaubte, ein zustimmendes Wort von Brahms darüber erwarten zu dürfen. Da nichts dergleichen bei ihm einlangte, war Goetz betrübt und verstimmt, und Frank mußte ihn trösten. „Brahms grüßt Dich,“ schreibt er dem Freunde am 14. Juni von Mannheim, „er wohnt seit vier Wochen in der Nähe von Heidelberg und ist viel hier bei mir. Er ist doch ein lieber Mensch, ich gewinne ihn täglich lieber, und meine Achtung vor seiner Denkweise steigert sich immer mehr. Ich will

Dir mündlich über sein Verhältnis zu Deiner Oper berichten. Schreiben läßt sich so was nicht, le ton fait la musique; er schätzt Dich und Dein Werk aufrichtig und ehrlich. Ich sage das, weil Du aus dem Umstand, daß er nicht über Deine Oper Dir geschrieben hat, vielleicht andere Gedanken folgertest; ich freue mich, daß ich selbst darin auch irrig war: ich dachte mir ihn zu egoistisch, um tieferen Anteil an fremdem Schaffen zu nehmen. Dies ist aber nicht wahr. Auch mit der ‚Nänie' hab' ich ihm Unrecht getan. Er hat mir aus freien Stücken erzählt, wie ihn der Text ‚gejuckt' habe, er habe es aber für Unrecht gehalten[1]) usw. usw." Nach jener Augustaufführung, die an einem Sonntage stattfand, zur feierlichen Eröffnung des neuen Rheinhafens bei théâtre paré, in Gegenwart des Großherzogs von Baden und der Vertreter der rheinischen Städte, fügte dann Brahms einem herzlichen Briefe Franks folgende Nachschrift bei: „Auch ich möchte nicht unterlassen, Ihnen herzlichen Dank zu sagen für die Freude des gestrigen Abends. Allerdings hatte ich diesmal einen ganz anderen und schöneren Eindruck von Ihrem so liebenswürdigen Werke als in unserm großen, ungemütlichen Opernhaus in Wien. Alles sang und spielte aber auch — als ob alles so verliebt (in Ihr Werk) sei wie der Kapellmeister[2]). Mit Freuden höre ich, daß Sie fleißig bei einem neuen Werke sind. Das beste Gelingen wünsche ich und meine, es wird sich jetzt alles leichter und froher arbeiten lassen. Mit bestem Gruß Ihr ergebener J. Brahms."

Goetz' „neues Werk" war die Oper „Francesca von Rimini", zu welcher ihm J. V. Widmann, der Textdichter der „Widerspenstigen", wiederum den Text schrieb. Goetz mußte das Werk unvollendet hinterlassen. Aber er starb ruhig mit dem Gedanken, daß Frank und Brahms es nach seinen Entwürfen und Skizzen fertig machen würden. Die Kunde dieses Vermächtnisses traf Brahms in weicher Stimmung, der frühe Tod des armen Dulders war ihm ungewöhnlich nahe gegangen, und er hatte der trauernden Witwe geschrieben: „Verehrteste Frau, gestatten Sie mir,

[1]) Goetz starb am 3. Dezember 1876. Erst vier. Jahre nach seinem Tode griff Brahms zu dem Schillerschen Texte.

[2]) Frank mußte sich wegen seiner Leidenschaft für die Primadonna des Mannheimer Theaters oft von Brahms aufziehen lassen.

Ihnen in wenig Worten zu sagen, wie ganz innig und herzlich ich Teil nehme an dem Verlust, den Sie und den wir alle erlitten haben. Uns Fernerstehenden konnte freilich der Tod in diesem Falle nicht rührender sein als das Leben. Mich ergriff es, wenn ich auch nur ein Buch, das Goetz gelesen, in die Hand nahm. Er las, wie er in seiner Kunst schaffte und strebte — alle Sinne und Kräfte nach Einem, dem Besten und Schönsten gewendet. Unsereiner mochte sich beschämt fühlen durch so schönen Ernst, aber er soll uns auch ein Beispiel sein und bleiben. — Es drängt mich, zu erfahren, wie sein Ende war, und ob ihn der Tod in seiner letzten, liebsten Arbeit unterbrochen. Ich werde dies von Frank erfahren, und Ihnen, verehrte Frau, wiederhole ich nur, wie ernstlichen Anteil ich und viele, viele andere an Ihrem Schmerz nehmen. Möge dieses Bewußtsein eine kleine Linderung Ihres Schmerzes sein." Als ihm Frank von dem letzten künstlerischen Willen des Verstorbenen Mitteilung machte, gewann er es nicht über sich, die ihm angesonnene Mitarbeiterschaft rundweg abzulehnen, was er unter weniger erschwerenden Umständen aus mancherlei Bedenken ganz sicher getan haben würde. Aber er lenkte doch gleich in den Kurs, den er später einhielt, indem er antwortete: „Du magst denken, mit welcher Rührung ich den Tod des armen Goetz erfahren habe. Ich bin natürlich zu allem bereit, das ich irgend für sein Werk oder für seine Frau tun kann. Jetzt wirst Du in diesem Fall der praktischere Freund sein; Du kennst das Theater und kennst seine Musik. Habe ich gleich den Wunsch, seine Skizzen zu sehen — ich glaube, ich schickte sie doch in jenem Sinn und Gedanken Dir zurück und wünschte, Deiner Arbeit zusehen zu dürfen. Nicht daß ich glaubte, viel nützen zu können, aber wäre ich an Deiner Stelle, so hätte ich gern einen teilnehmenden Freund bei der schönen, doch schweren und nicht unbedenklichen Arbeit . . ." Selbst Hand ans Werk zu legen, scheute er sich, nicht aus Bequemlichkeit oder übler Meinung, sondern weil er fest davon überzeugt war, daß Frank die Sache besser machen konnte als er, dessen scharf ausgesprochene Individualität viel zu schwer auf dem fremden Werke lasten würde. Er wird nicht müde, den Freund in seiner „schönen und rührenden Arbeit" zu ermuntern. Wenn er dann mit frischen Augen hineinsähe, werde

es auch nicht schaden. Darauf blieb denn auch seine Mitarbeiterschaft beschränkt. Die Fama behauptet, acht oder zehn Takte in „Francesca" rührten von Brahms her, und mit Behagen setzten mißgünstige Kolporteure des Gerüchts hinzu, jenes Einschiebsel sei die einzige Oper von Brahms, die er habe komponieren können. Seiner „passiven Tätigkeit" wegen, die über das zuschauende und beistimmende Interesse an Franks fleißiger Arbeit kaum hinausging, meinte er sich bei Frau Goetz rechtfertigen zu müssen. „Wenn ich hätte glauben oder hoffen können, dem Werk Ihres vortrefflichen Mannes zu nützen, dann hätte ich dies jedenfalls auch ernstlich versucht. Ich konnte aber wirklich nicht anders, als mich teils wundern, teils freuen, wie geschickt und dreist und doch auch mit welcher Liebe und Pietät Freund Frank die Arbeit angriff und vollendete. Ich bin in allem, was Theater angeht, nicht bloß unbewandert und ungeübt, ich bin außerdem eigensinnig, schwerfällig und was alles! Ich kann dies nicht kurz aussprechen. Wollen Sie doch bedenken, daß ich längst eigene Werke auf die Bühne gebracht hätte, wenn ich nicht — mindestens sehr schwerfällig in allem wäre, was die Oper angeht. — Unser Fall aber erscheint mir besonders schwierig und kompliziert; so könnte ich auch lange über den mitgeteilten neuen Schluß grübeln. Ich finde ihn ganz schön gedacht und empfunden, aber so subtil, daß es für die Darsteller schwer sein muß, ihn zu einfacher, sicherer Wirkung zu bringen. Es wird gar so viel guter Wille vom Zuschauer verlangt und vorausgesetzt[1])."

Als die unglückliche „Francesca" bei ihrer ersten am 30. September 1877 in Mannheim erfolgten Aufführung den allzu hoch gespannten Erwartungen nicht völlig entsprach, und in den Zeitungen Frank und Brahms hie und da die Spielverderber abgeben mußten, wurde Hanslick von Brahms autorisiert, in der „Neuen Freien Presse" den wahren Sachverhalt aufzudecken. Menschenliebe und freundschaftliche Rücksicht hatten Brahms in eine schiefe Position gebracht, und auch seinem Verleger gegenüber kam er in eine solche, da Frank ihm in den Ohren lag, er möge Simrock das zweite

[1]) A. Steiner im Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1907.

Klavierkonzert seines Freundes empfehlen. Frank merkte in seinem freundschaftlichen Eifer nicht, daß Brahms sich für die Goetz'schen Kompositionen zwar interessieren, aber nicht, wie er, begeistern und für sie eintreten konnte. Brahms gab aber dem Drängen Franks nach und fragte bei Simrock an, ob er nicht mit Goetz in Geschäftsverbindung treten wolle. Ein Klavierkonzert von ihm liege bei Frank in Mannheim. Er, Brahms, sei beim Lesen leider nie weit darin gekommen, könne also eigentlich nichts sagen. Aber sonst kenne er und auch wohl Simrock hübsche Sachen von ihm, und die „Widerspenstige" habe ihm einen Namen gemacht. Auf diese Art suchte sich der ehrliche Brahms um den Kern der Sache herumzudrücken, und sein mitleidiges Zartgefühl, das ihm verbot, frei mit der Sprache herauszurücken, hätte ihm auch diesmal, wie so oft bei ähnlichen Gelegenheiten, in den Verdacht der Hinterhältigkeit bringen können, da Simrock auf eine so laue und zweideutige Empfehlung hin natürlich das Risiko nicht übernahm.

Simrock hatte Brahms in Ziegelhausen kurz vorher aufgesucht, gleich vielen anderen, unter denen auch der damals zwanzigjährige Fritz Steinbach, der spätere Meiningensche Generalmusikdirektor, genannt wird[1]. In dem erwähnten Empfehlungsschreiben berichtet Brahms am 21. September von Wien aus, er habe auf der Rückreise in Nürnberg und Dessau Station gemacht, Kirchner in Würzburg gesehen und dort Daumer besuchen wollen, aber nur dessen Tochter gesprochen, er selbst liege im Sterben[2]. In Wien wartete Hellmesberger ungeduldig auf das Erscheinen des c-moll-Quartetts op. 60. Brahms hatte ihm zugesagt, es in seinen Kammermusikabenden mit ihm zu spielen, und er wollte den Zyklus mit dieser Novität eröffnen. Sie studierten das Werk aus den Revisionsabzügen und weihten mit der Generalprobe den neuen Musiksaal ein, den Billroth in seinem Hause, Alserstraße 20, ausgebaut und mit jener kostbaren, aber vornehmen und ruhigen Eleganz geschmückt hatte, die sein ganzes Wesen charakterisierte. An den Wänden hingen wertvolle, von Künstlerhänden eigens für

---

[1]) Adolf Koch a. a. O.

[2]) G. F. Daumer, der von Brahms so hochgeschätzte und viel komponierte Dichter starb erst am 14. Dezember im Alter von fünfundsiebzig Jahren.

ihn verfertigte Kopien nach guten italienischen Meistern, meist große, gobelinartig wirkende, auf die Tonkunst anspielende Bilder, unter denen Caravaggios „Lautenschlägerin“ nicht fehlte; auf Konsolen und geschnitzten venezianischen Möbeln standen Marmorbüsten, Terrakotten und Bronzen, und die hohen, mit Weiß und Gold dekorierten Pfeiler, zwischen denen man in den alten, baumreichen Garten hinaussah, waren mit Spiegeln bedeckt. Im Hinblick auf diese, an den Palazzo eines reichen Venezianers oder Römers erinnernde Herrlichkeit meinte Brahms: „Wenn die Musik aber eine Art Einweihung Deines schönen, freundlichen Saales vorstellen soll — so tut er mir leid.“ Bei Billroth wurden in der Folge die meisten Kammermusikwerke von Brahms (Lieder, Sonaten und Quartette) vor einer kleinen Korona kunstverständiger Gäste probiert. Wir verdanken dem Hausherrn die wichtige Notiz: „Brahms will überall sehr gemäßigte Tempi, weil sich diese Musik wegen ihres vielen (durch die ungewöhnlich reiche Thematik bedingten) harmonischen Wechsels sonst nicht entfalten kann[1]).“ Das Quartett Hellmesberger, das damals aus den Herren Josef Hellmesberger, F. Radnitzky, S. Bachrich und F. Hilpert bestand, führte das op. 60 am 18. November zum ersten Male öffentlich auf (mit Brahms), ließ ihm am 16. Dezember das f-moll-Quintett (mit J. Epstein am Klavier) als Novität (!) folgen und brachte am 23. März 1876 noch die erste Wiederholung des G-dur-Sextetts, alles in einer und derselben Saison. In den Beziehungen zu Brahms trat bei Hellmesberger wieder eine wärmere Witterungsperiode ein, seitdem nach der Abdankung von den Gesellschaftskonzerten das Barometer im Publikum auf „beständig“ zeigte.

Von seiner Freiheit machte Brahms zu einer Reihe von Konzert- und Dirigentenreisen den ausgiebigsten Gebrauch. Er war nach Holland eingeladen worden, und Professor Engelmann, der im Sommer 1874 am Züricher See gute Nachbarschaft mit ihm gehalten hatte, scheint die Hand dabei im Spiele gehabt zu haben. Als Gatte der gefeierten Pianistin Emma Brandes und in der

---

[1]) „Briefe“, II. Aufl. 183. Die in Klammern stehende Motivierung ist ein Zusatz des Verfassers.

Eigenschaft eines vorzüglichen Violoncell-Dilettanten stand er nach dem Antritt seiner Utrechter Professur bald im Mittelpunkte des weitverzweigten, einheitlich organisierten holländischen Musikwesens und hatte in der alljährlich zusammentretenden Generalversammlung der holländischen Konzertdirektionen Sitz und Stimme. Aber auch andere Freunde und Verehrer Brahmsscher Musik, die noch von Schumanns Zeiten her dem Liebling des Meisters treu ergeben waren, wie Verhulst, sahen dem persönlichen Erscheinen des Vielgefeierten mit Sehnsucht entgegen. Obgleich Verhulst schon vor zehn Jahren einmal pro forma vom öffentlichen Schauplatz seiner vielseitigen Tätigkeit geschieden war, was ihn nicht hinderte, gelegentlich dort wieder zu erscheinen, so besaß er doch als ehemaliger Dirigent der „Diligentia"-Konzerte im Haag, der Konzerte der Amsterdamer „Maatschappij tot bevordering van toonkunst" und der Gesellschaft „Felix Meritis" die größte Autorität in allen musikalischen Dingen, und übte einen Einfluß aus, der noch weiter reichte, als über die vielen Tochter-„Vereenigingen" der stammmütterlichen „Maatschappij". Nach der epochemachenden Aufführung des Deutschen Requiems, die am 6. Juni 1872 bei einem Musikfest in Utrecht stattfand, bedurfte es kaum noch der Intervention dieser Männer, um Brahms den großartigsten Empfang zu bereiten.

Mitte Januar 1876 kam Brahms in Holland an und schlug bei Engelmanns in Utrecht sein Quartier auf. Er befand sich schon vorher in der allerbesten Stimmung. Der Gedanke an die Beschwerden der Reise und die vielen Konzerte, die seiner warteten, machte ihn nicht mißmutig. Wußte er doch, daß er in der Fremde die herzlichste Aufnahme finden würde, und freute er sich doch auf das neue Land und die neuen Menschen! „Jetzt aber fahre ich gen Holland und predige das Wort", rief er kurz vor der Abreise Freund Scholz am 8. Januar noch von Wien aus zu, mit dem Versprechen, demnächst wieder in Breslau zu „gaukeln", zu „irren" und zu trinken, und an Arthur Faber schreibt er von unterwegs: „Herrliches Reisewetter habe ich fortwährend und genieße, was zu genießen ist." Achtzehn Tage, vom 15. Januar bis 1. Februar, dauerte sein offizieller Aufenthalt, und nur vier von den achtzehn blieben ihm für sein Privatvergnügen. Die

anderen waren mit Proben, Konzerten und Gastereien ausgefüllt, und es gab ein unablässiges Hin und Her zwischen Utrecht, Haag, Rotterdam, Amsterdam und Arnheim. In jeder Stadt konzertierte er zweimal, mit und ohne Orchester, führte seine Chorstücke, die Haydn-Variationen und die Serenaden auf, dirigierte am 18. Januar das „Deutsche Requiem" in Amsterdam, spielte sein Klavierkonzert am 19. in der Haager „Diligentia", am 21. („Felix Meritis") und 25. in Amsterdam und wirkte auch in Kammermusikabenden des Utrechter und des Florentiner Quartetts mit. Verhulst griff bei dieser außerordentlichen Gelegenheit wieder zum Taktstock, ein Fräulein Nanitz aus Dresden sang Arien und Lieder von Brahms — kurz, das Ganze rauschte wie ein großes von einer Stadt zur andern wanderndes Musikfest fast ohne Unterbrechung vorüber.

Mit Lorbeeren und vollwichtigen holländischen Dukaten beladen, trat Brahms am 2. Februar die Rückreise an und kehrte zur unaussprechlichen Freude seines Jugendfreundes Julius Otto Grimm in Münster ein. Außer dem biederen „Isegrimm" und seiner treuen Philippine hatten sich Frau Hedwig Kiesekamp[1]) und Richard Barth[2]), der ausgezeichnete „Links-Geiger", damals Konzertmeister der Münsterer Vereinskonzerte, noch ganz besonders auf sein Kommen gefreut. Voll Enthusiasmus stellte jeder seine Kunst in den Dienst der Brahmsschen Musik, und das am 5. Februar „unter Mitwirkung des Herrn Johannes Brahms aus Wien" in Münster veranstaltete Vereinskonzert wuchs ebenfalls zu einem Fest empor. Frau Kiesekamp — „Sopran durchaus über 90 Grad Réaumur", sagte Grimm — trug das Sopransolo aus dem Requiem und drei Lieder vor, die Brahms begleitete. Man ließ ihn nicht eher los, als bis er sein Klavierkonzert und noch drei Solostücke gespielt hatte. Zuletzt dirigierte er noch sein „Triumphlied" — und das alles für die üblichen zweihundert

---

[1]) Siehe II, 46.

[2]) Richard Barth wurde später Universitätsmusikdirektor in Marburg i. H., dann Dirigent der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie in Hamburg. Er ist der Verfasser der verständnisvollen Abhandlung „Johannes Brahms und seine Musik" (Hamburg 1904) und der Herausgeber des Briefwechsels mit J. O. Grimm.

Mark, über die der Vorstand nicht hinausgehen konnte! Das Baritonsolo im „Triumphliede“ wurde von Georg Henschel gesungen. Brahms hatte nichts dagegen, daß der gerade schlecht disponierte Sänger seine Partie punktierte: „Wenn nur die Deklamation richtig ist; einem vernünftigen Sänger gestatte ich's ohne Bedenken, sich allzu unbequeme Stellen bequemer zu legen.“ So sagte Brahms und verabredete mit Henschel gleich ein neues Rendezvous am Rhein, um weiter mit ihm zu konzertieren.

Die reine Freude der Tage in Münster wurde Brahms durch die Trauerbotschaft getrübt, welche ihm unterwegs den Tod seines alten Freundes und Verlegers Rieter gemeldet hatte. Er richtete an die Witwe folgendes Kondolenzschreiben: „Liebe und verehrte Frau Rieter, auf das Innigste teilnehmend erfahre ich den harten Verlust, der Sie betroffen. Man hatte sich so gewöhnt, den teuren Verstorbenen leiden zu wissen, daß die Todesnachricht doch unerwartet und erschreckend kam. Ich beklage den Verlust eines selten guten und treuen Freundes und brauche Ihnen nicht auszusprechen, wie ernstlich wert und teuer mir sein Andenken sein soll. Ebensowenig aber darf ich versuchen, Ihnen Worte des Trostes sagen zu wollen. Was sind in solchem Falle Worte! Aber ein eigenes, schönes Wohlgefühl würden Sie empfinden, wenn Sie, wie ich auf der Reise von Holland bis hier, erführen und hörten, wie allgemein geliebt und verehrt Ihr Mann wurde, und wie herzlich und innig sein Tod beklagt wird. Er war eben einer der seltenen Männer, der nicht bloß durch seine Tätigkeit sich Freunde erwarb, sondern schon einfach durch sein rechtes, gutes, schönes Mensch-Sein n u r Freunde haben konnte. Neben der Freude, die Ihnen durch Kinder und Enkel wird, müssen doch auch solche Gedanken Ihre Einsamkeit verschönen und Ihre Trauer mildern und verklären . . .“

Von Münster reiste Brahms weiter nach Frankfurt a. M., trat dort in der Museumsgesellschaft am 18. Februar mit dem d-moll-Konzert und den Haydn-Variationen auf, spielte am 21. mit H. Heermann, E. Welcker und V. Müller sein A-dur-Quartett und zwei Aaviersoli und konzertierte dazwischen in Mannheim und Darmstadt in ähnlicher Weise. Vorher war er schon (am 13. Februar) in Baden-Baden gewesen und hatte un-

entgeltlich in einem Monstre-Wohltätigkeitskonzert mitgewirkt, zu welchem der städtische Kapellmeister M. Koennemann, neben ersten Kunstkräften aus Karlsruhe und Mannheim, verschiedene Kirchenchöre und Gesangvereine nebst vielen Dilettanten aufgeboten hatte.

Mit Henschel vereinigte sich Brahms in den von Rafael Maszkowski geleiteten Orchesterkonzerten zu Koblenz (am 24. Februar), und sie gaben am Abend darauf ein Konzert in Wiesbaden. Ein hübscher Zug von Brahms ist es, daß er Henschel nicht erlaubte, zu seinem Klavierkonzert den Takt zu schlagen, aus Rücksicht auf den ihm gänzlich unbekannten dortigen Kapellmeister. „Wir gäben doch", schrieb er vom Frankfurter Goetheplatz Nr. 5, wo er bei Heermanns logierte, „dem dortigen Direktor (der sehr tüchtig sein soll) eine gar zu arge Ohrfeige damit. Das haben Sie wohl nicht bedacht, und möchten es wohl so wenig wie ich?" Der Leiter der Wiesbadener Kurkapelle rechtfertigte denn auch seinen guten Leumund durchaus — Henschel erkannte in ihm zu seiner Überraschung einen Breslauer Landsmann: den namhaften Violinvirtuosen und Konzertdirigenten Louis Lüstner.

Wie Henschel in seinem Tagebuche berichtet, hatte Brahms in Koblenz das Schumannsche Konzert und die Klavierpartie in Beethovens Chorphantasie auf dem Programm. Er schlug in der Generalprobe häufig daneben und fing dann am Morgen des Konzerttages im leeren Saale wütend an zu üben. Als Henschel, dem er einige seiner Lieder zu begleiten hatte, zur Probe kam, war er ganz rot vor Eifer und Ärger und sagte: „Es ist doch eigentlich scheußlich. Da glauben nun die Leute, sie kriegten was Besonderes zu hören, und ich haue ihnen da was vor. Aber ich versichere Sie, ich könnte heute die schwierigsten weitgriffigen Sachen, z. B. mein Konzert, spielen, aber nicht diese einfachen, eigentlich immer in der Tonleiter stufenweise sich bewegenden Läufe. Ich sage mir schon immerfort: ‚Aber Johannes, nimm dich doch zusammen, spiele doch ordentlich', aber, wie gesagt, es geht nicht. Scheußlich."

Von Kommerzienrat Wegeler, dem Enkel des mit Beethoven befreundet gewesenen Bonner Universitätsprofessors, zu einer Besichtigung seines berühmten Weinkellers mit obligatem Frühstück eingeladen, probierten sie als Hauptstück einen auserlesenen Rauen-

taler Fünfundsechziger. Wegeler, der mit Vergnügen sah, wie gut es seinen Gästen schmeckte, rief begeistert aus: „Ja, was Brahms unter den Komponisten, das ist dieser Fünfundsechziger unter den Rheinweinen.“ Brahms replizierte scherzend: „Ach, dann geben Sie uns doch 'mal 'ne Flasche von dem alten Bach!“

Dem Wiesbadener Konzert schloß sich am 28. Februar eine Matinee bei der Prinzessin von Hessen-Barchfeld an, bei der sie schon den vorvorigen Abend verbracht hatten. Da spielte Brahms mit Heermann und Genossen sein c-moll-Quartett und begleitete Henschel zu dem Magelonenliede „Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen“. Nach der Matinee gingen sie zur Landgräfin von Hessen, der Brahms sein f-moll-Quintett gewidmet hat[1]). Brahms liebte und verehrte die hohe Frau, ihres bescheidenen und herzlichen Wesens wegen, vor anderen ihrer Standesgenossen, denen er, wo er konnte, in weitem Bogen auswich. Es amüsierte ihn, als er nach dem Konzert von einer hochgeborenen Dame eine mit Silber beschlagene Zigarrentasche erhielt. Der Deckel zeigte einen Lorbeerkranz, auf dem „Requiem“ und „Wiegenlied“, als die Hauptrepräsentanten Brahmsscher Komposition, neben einander eingraviert standen. In einer der rheinischen Städte hätten sie auf die Faschingsredoute kommen sollen. Brahms aber meinte, sie wollten lieber zu einem ihrer vielschreibenden Kollegen gehen, da würden sie sich besser unterhalten. „Sie wissen“, sagte er, „daß ich den Mann wirklich gern habe, aber daß ich mir nicht helfen kann, über seine gutmütige Geschwätzigkeit zu lachen, sie amüsiert mich ebenso wie ein Lustspiel. Bringen Sie ihn auf Wagner, das mag ich besonders gern, und dann bitten Sie ihn, Ihnen von seinen Orchestersachen zu zeigen, sie sind wahre Musterbeispiele einer Reinschrift. Sie werden sehen, was für ein Original Sie vor sich haben. Er ist nicht glücklich, wenn er nicht jeden Tag ein paar Stunden komponiert hat, und dabei schreibt er noch die Stimmen zu seinen Symphonien alle eigenhändig aus!“ Sie gingen also hin und trafen den Komponisten und dessen Frau glücklich zu Hause. Beide redeten unaufhörlich, und als der Mann einen Augenblick abgerufen wurde, sagte die Frau zu Brahms:

---

[1]) II, 61 f.

„Sie haben keine Vorstellung davon, was für ein emsiger Arbeiter mein Mann ist. Mit vieler Mühe habe ich ihn dazu gebracht, täglich einmal mit mir spazieren zu gehen, so daß ich ihn wenigstens zwei Stunden des Tages vom Komponieren abhalte.“ — „Ach, das ist gut, das ist gut“, pflichtete Brahms eifrig und scheinbar sehr ernsthaft bei. Im Laufe des Gespräches kam die Rede auf die Kompositionen eines hohen Herrn, der die Schwäche hatte, sie mit denen seines Kollegen (eben jenes Vielschreibers) öffentlich aufführen zu lassen. Als Henschel sich abfällig über einige dieser Werke äußerte, warnte Brahms: „Hören Sie, Henschel, man kann in der Beurteilung der Musik eines Fürsten nicht vorsichtig genug sein, denn man kann nie wissen, wer sie eigentlich gemacht hat.“ Lessing hätte sich dieses fulminanten Witzes nicht zu schämen gebraucht!

In Frankfurt trennten sie sich mit dem Wunsche: Auf baldiges Wiedersehen! Sie wollten im März in Breslau mit einander konzertieren, aber das Projekt scheiterte daran, daß Scholz Prioritätsrechte geltend machte, — Brahms hatte nicht an die Gefährlichkeit seiner Konkurrenz gedacht. Nun schlug er die Haydn-Variationen für das betreffende Orchestervereinskonzert vor; sie waren aber schon zweimal dort gehört worden, und zwar, weil sie sehr gefallen hatten, fast unmittelbar hinter einander. In Folge dessen wiederholte Brahms „auf vielfachen Wunsch“ am 21. März sein Konzert, und da es noch größeren Beifall fand als zuvor, und er besonders gut aufgelegt war, so glänzte er auch zwei Tage später an einem Kammermusikabende als Pianist neben seinem c-moll-Quartett op. 60 mit Beethovens Sonate op. 111[1]). Das schon oben erwähnte Breslauer Sängerquartett[2]) trug „An die Heimat“ und eine Auswahl aus den „Neuen Liebesliedern“ vor. Konzertmüde nach Wien zurückgekehrt, wurde Brahms hier von einer musikphilologischen Arbeit länger als ihm lieb war, festgehalten; er hatte die Revision des Mozartschen Requiems für die kritische Gesamtausgabe der Mozartschen Werke übernommen,

---

[1]) Wir haben Beethovens „Abschied vom Klavier“ niemals mit einer solchen plastischen Eindringlichkeit und erhabenen Größe der Auffassung reproduzieren gehört wie an diesem unvergeßlichen Abende.

[2]) Vgl. S. 47.

und bei seiner Gewissenhaftigkeit machte ihm das Vergleichen und Prüfen der Handschriften die größte Mühe. Ende Mai glaubte er damit fertig zu sein, wie er an Joachim meldet; aber es scheint, daß er noch einige Wochen „abwechselnd in die beiden Handschriften geguckt" hat. Von welchen Gesichtspunkten Brahms bei seiner verantwortungsvollen Arbeit ausging, und in welcher Weise er deren Ergebnisse verwertete, ersehen wir aus seinem Rechenschaftsbericht[1]); er ist kaum zwei Seiten lang und läßt an Klarheit und Genauigkeit nichts zu wünschen übrig. In die Partitur des von Süßmayr ergänzten Requiems trug der Revisor abwechselnd die Buchstaben M. und S. ein, welche durchweg den Eintritt von Mozarts und Süßmayrs Arbeit bezeichnen, so daß wir ein anschauliches Bild von dem erhalten, was, nach Brahms' Untersuchung, Original von Mozart, und was Ausführung oder Zusatz von Süßmayr ist. Den Streit über den Umfang des Fragments sucht Brahms aus der Welt zu schaffen mit der Bemerkung: „Er (Süßmayr) hat die Anlage Mozarts sorgsam kopiert und sie mit soviel Fleiß wie Pietät ergänzt. Daß ihm zu den letzten Sätzen keine Skizzen von Mozart vorlagen, geht deutlich aus seinem (bei Jahn abgedruckten) Briefe an Härtels hervor."

Um dieselbe Zeit erhielt Brahms von G. A. Macfarren, Professor der Musik an der Universität Cambridge und Vorstand der „Royal Academy of Music" in London die Anfrage, ob er die ihm vom Senat der Universität Cambridge zugedachte Würde eines Doktors der Musik honoris causa annehmen wolle. Joachim, dem ebenfalls dazu Auserkorenen, glaubte den Freund schonend auf diese Auszeichnung vorbereiten zu müssen, die, wie er genau wußte, mit großen Umständen und mancherlei altertümlichen Sonderbarkeiten verbunden war. Da er die Abneigung Brahms' gegen alles Feierliche und Zeremonielle kannte, so suchte er den Ehrendoktoranden mit der Versicherung zu ködern, es wäre das erste Mal, daß Ausländern aus freien Stücken der Gelehrtentitel angeboten werde. Selbst Haydn habe für Oxford erst etwas komponieren, das

---

[1]) Supplement zur kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe von W. A. Mozarts Werken. Revisionsbericht. Serie I, II, III und Serie XXIV Nr. 1, 28 u. 29. S. 55 ff. Breitkopf & Härtel 1886.

vorgeschriebene „Exercise“ liefern müssen, bevor ihm der akademische Grad verliehen worden sei. „Eine andere Frage ist nun die, ob Du wirklich nach England kommen willst, daß die Kreierung zum Doktor (ein feierlicher Akt, bei dem die ganze Universität zugegen ist) vor sich gehen kann. Eher ist man nicht Doktor . . . Schönes hat doch der Gedanke, in eine Körperschaft aufgenommen zu werden, aus der u. a. Bacon, Milton, Newton, Byron usw. hervorgegangen sind; bedenke das und nimm's nicht zu modern!“ [1])

Brahms konnte sich mit dem Gedanken an das kleine „Dr.“ um so leichter vertraut machen, als ihm Macfarren kein Wort von jenen Bedenken sagte, die, wie er wähnte, nur ein Schreckschuß seines „lieben Bruder Doktor“ (Joachim) waren. Der Cambridger Professor habe ihn — so schrieb er an Joachim — nur in einem Postskriptum sehr höflich zum Requiem eingeladen, er aber habe nur hierauf erwidert und sein besseres Wissen verheimlicht. Als ihn die Berliner Akademie der Künste zum Ehrenmitglied ernannte, meinte sie auch, ohne Lebensbeschreibung ginge es nicht, und habe sich dann doch eines andern überzeugen müssen, weil er das verlangte Curriculum einfach nicht schickte. — Macfarren war noch höflicher gewesen, als Brahms erkannte und anerkannte; denn jener setzte die heikle conditio sine qua non als bekannt voraus und kleidete sie in die Form der Aufforderung ein, das Requiem in Cambridge zu dirigieren. Als der Erwartete zu dem bestimmten Termin nicht kam, und das „Requiem“ ohne ihn aufgeführt werden mußte, zeichnete ihn die Musical Society gleichwohl mit der Ehrenmitgliedschaft aus, und der Senat in Cambridge faßte am 18. Mai offiziell den Beschluß, ihn zum Doktor zu ernennen. Joachim erklärte nun Brahms ausdrücklich, die Resolution gelte nur („holds good“) für ein Jahr, also müsse der Doktor vor dem 18. Mai nächsten Jahres promoviert sein, d. h. Brahms müsse sich Mantel und Hut eines Doktors innerhalb dieses Zeitraumes an Ort nnd Stelle umhängen und aufsetzen lassen [2]). Er dachte mit Mephisto: „die

[1]) Brahms, Briefwechsel VI, 109 ff. — Joachims Angaben sind ungenau. Die „Oxford-Symphonie“, auf die er sich bezieht, ist nur zufällig zu diesem Titel gekommen; sie war längst komponiert, als Haydn in Oxford erschien.

[2]) Haydn erzählt bei Albert Dies von seiner Oxforder Doktorpromotion, ihm sei ein weißseidener Mantel, mit Ärmeln von roter Seide, umgehängt

Maske muß mir trefflich stehn", legte sie aber nicht an, sondern blieb ruhig zu Hause. Ihm war der unsichtbare Doktorhut lieber als der sichtbare, die Sucht nach äußerlichen Ehrenzeichen hat ihm niemals den Schlaf geraubt. Einen Titel seinem guten Namen anzuflicken, brauchte er nicht, sondern überließ dieses Vergnügen denjenigen, die es nötig haben, sich über ihre Bildung oder Würde mit einem Diplom auszuweisen[1]). Wie bekannt der Name Brahms

---

und ein schwarzseidenes Hütchen aufgesetzt worden, und so angezogen habe er auf dem Doktorstuhle bei der Zeremonie im Universitätssaale sitzen müssen. „Ich kam mir in diesem Mantel recht possierlich vor, und was das Schlimmste war, ich mußte mich drei Tage lang auf den Gassen so maskiert sehen lassen." („Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Wien 1810.")

[1]) Über die vereitelte Promotion berichten The Daily News vom 9. März 1877:

„Am 18. Mai 1876 war auf Betreiben des Mr. G. F. Cobb, eines Seniors des Trinity College, der zugleich den Posten des Präsidenten der Cambridge University Musical Society mehrere Jahre lang bekleidete, vom Rat der Universität zu Cambridge dem Senat vorgeschlagen worden, die Würde eines Doktors der Musik vier der hervorragendsten Musiker der Gegenwart zu verleihen: Brahms, Joachim, Sir John Goß und Artur Sullivan. Der Vorschlag wurde nemine contradicente angenommen. Die beiden Engländer hatten den Doktorhut bald darauf nach Erledigung des üblichen Zeremoniells erhalten. Joachim und Brahms konnten damals nicht erscheinen, um, wie es die Statuten nun einmal verlangen, die verliehene Würde persönlich in Empfang zu nehmen. Am 7. März 1877 kam Joachim nach Cambridge, Brahms war ausgeblieben. — Seit langer Zeit hat es keine so schöne (pleasing) Zeremonie im Senatshause von Cambridge gegeben. Die Elite der musikalischen Welt versammelte sich, auch andere Leuchten der Kunst und Literatur wohnten dem Aktus bei. Viel Londoner Publikum war, ohne die sechzig Meilen bei bitterer Kälte zu scheuen, zu einer Zeremonie herbeigeströmt, die kaum fünf Minuten dauerte, in der Aussicht, neue Werke von Joachim und Brahms im Abendkonzert der Universitäts-Musikgesellschaft zu hören. Anwesend waren: Sir Julius Benedict, die Signori Garcia, Randezza und Piatti, die Herren Henry Leslie, H. und W. H. Holms, Mademoiselle Sophie Löwe und Herr Dannreuther (Begründer des Londoner Wagner-Vereins), der vermutlich als Repräsentant der Wagner-Schule gekommen ist, um Brahms dadurch zu ehren, daß er der ersten Aufführung der c-moll-Symphonie in England aus dem Manuskript beiwohnte. Der neue Doktor wurde feierlich in seinem Talar eingeführt, und der ‚public orator' verglich Joachim mit Orpheus: Hodie nobis redditus est Orpheus — utinam ipsa etiam adesset Eurydice!"

Ob unter der Eurydice, nach deren Anwesenheit der schwungvolle La-

jenseits des Kanals schon damals war, und welche Wertschätzung und Verbreitung die Werke des Meisters dort fanden, beweisen die Anträge, die ihm fast alljährlich von England aus zugingen. Als Sir Augustus Manns, der berühmte Dirigent der Crystalpalace-Konzerte, 1874 zum ersten Male die Haydn-Variationen aufführte, brach das Publikum in einen solchen Sturm von Beifall aus, daß er das Werk sofort wiederholen und auch auf das Programm des nächsten Konzerts setzen mußte[1]). Nach dem „Schicksalsliede“, das ebendort vorgeführt wurde, ging ein von George Grove, Augustus Manns, Artur Sullivan, Hubert Parry, Ebenezer Prout u. a. unterzeichnete Adresse an Brahms ab, in welcher er beglückwünscht und gebeten wurde, eine Symphonie für die Konzerte im Crystalpalace zu schreiben. Derselbe Manns offerierte ihm fünfzig Pfund pro Abend, falls er für einen Zyklus von Konzerten nach London kommen wollte, und ein Herr Peyton aus Birmingham, ein vermögender Musikliebhaber, suchte ihn eigens in Rüschlikon auf, um ihn zur Komposition eines Oratoriums für das Festival von 1876 zu bewegen. Brahms entschuldigte sich, vertröstete, schob auf, machte halbe Zusagen, die er dann stillschweigend wieder zurückzog, und war zu nichts zu bewegen. Er ist sowenig nach England gekommen wie nach Frankreich, Rußland und Amerika, woher überall ihm die schmeichelhaftesten und lukrativsten Anträge zuflogen.

„Nach England komme ich nicht leicht“, schreibt er 1878 an Henschel, „weil ich zu große Abneigung gegen Konzerte und andere Unruhen habe. Es hat nichts damit zu tun, ob mir einmal englische Politik nicht gefällt, oder englische Reisende mißfallen. Letzteren wird übrigens mit bestem Erfolg jetzt von den Norddeutschen (Berlinern) der Rang streitig gemacht!“

Von Henschel ließ sich Brahms gern bereden, seinen Sommeraufenthalt 1876 auf der Insel Rügen zu nehmen. Er sehnte sich

---

keiner seufzt, Frau Joachim oder — Brahms zu verstehen sei, bleibt ungewiß! Das Programm dieses akademischen Konzertes bestand aus einer Ouvertüre Sterndale Bennetts, Joachims Violinkonzert und Elegischer Ouvertüre (Kleist), einem Andante von Bach, Brahms' „Schicksalslied“ und „c-moll-Symphonie“, deren Partitur Joachim von Brahms geliehen hatte.

[1]) Nach der Mitteilung eines Augenzeugen, Herrn S. Menkes in Odessa.

längst nach dem deutschen Norden, und seine Sehnsucht hatte noch ihren besondern geheimen Grund: die Vollendung seiner c-moll-Symphonie, die ihm in der Heimat am besten zu glücken schien. Darauf kommen wir bald zurück. Am 7. Juni machte er sich reisefertig, überraschte unterwegs Klara Schumann, die mit Joachim und Stockhausen gerade in Brahmsscher Musik schwelgte[1]), blieb mehrere Tage bei ihr in Berlin und ging am 12. weiter nach Saßnitz. Man fuhr damals bei mangelhafter Verbindung mit Berlin einen ganzen Tag bis Rügen, und Brahms wäre, ungeduldig und unduldsam wie er war, am liebsten gleich wieder umgekehrt, weil er nicht alles seinen Erwartungen entsprechend fand. Saßnitz, der schönste Ort der Insel, war von vornehmen Leuten besetzt, die mit ihren Gewohnheiten unangenehm von dem alten Fischerdorf abstachen. Sich auf dem höher gelegenen Fahrnberg einzulogieren, wo es noch teurer und städtischer war, fiel Brahms trotz der schönen Aussicht über den Hafen und das weite blaue Meerwasser, über die mit Buchenwäldern bewachsenen Felsenufer und die aus dem frischen Grün der Bäume hervorlugenden blanken Häuschen, nicht ein. Er genoß das alles, wenn er bei dem Fahrnberger Wirt Herrn Paulsdorff seine Mahlzeiten einnahm oder auf weiten Morgenspaziergängen über die an lauschigen Heimlichkeiten und entzückenden Fernblicken reiche Insel hinstrich. „Es ist herrlich hier", schreibt er an Simrock, „und auszusetzen habe ich nur die Abgelegenheit. Selbst nach Putbus oder Bergen kann man nur mit Lasten und Umständen, erst von dort aber weiter. Es geht mit Städten und Menschen in der Nähe wie mit Büchern im Zimmer. Man braucht sie vielleicht nicht, sie sollen aber doch da und zur Hand sein." Als er Billroth meldete, er wolle auch nach Bergen, das ja wohl seine Vaterstadt wäre, antwortete ihm jener: „Also in Saßnitz sitzest Du; es ist mit Stubbenkammer der schönste Teil der Insel; alles andere lohnt nicht der Mühe des Besuches; bei stürmischem Wetter etwa noch eine Nacht im Leuchtturm von Arcona, bei schönem Wetter eine Aussicht am

---

[1]) Stockhausen führte seit 1874 die Direktion des Sternschen Gesangvereins. Brahms hatte ihm „zwei wunderbare neue Lieder" geschickt, mit der Bitte, sie „der besten Zuhörerin vorzusingen". Litzmann a. a. O. 335.

Rugard bei Bergen, wo meine Wiege stand." — Brahms sehnte sich nach menschlicher Unterhaltung, als er Henschel, der noch immer nicht kommen wollte, nahelegte, ihn nicht länger allein zu lassen: „Nun fände ich es reizend, wenn Sie sich bald entschließen könnten — was ich dagegen haben sollte, weiß ich gar nicht. Stören werden wir uns nicht, denn für Sie wimmelt's hier von Damen. In freien Stunden machen Sie Ihre Lieder, die ich wieder in freien Stunden — schlecht machen kann." Henschel kam am 7. Juli und begann drei Tage darauf seine Aufzeichnungen. Wir lassen ihm das Wort.

„Seit Freitag abends bin ich hier in Saßnitz. Um halb elf Uhr kam ich an. Brahms erwartete mich, und wir plauderten noch ein Stündchen. Andern Tags war er schon zum Kaffee wieder oben bei mir — ich wohne auf dem Fahrnberg, er unten im Dorfe. Er sieht prächtig aus und geht hier, wie es ihm gefällt, immer mit sehr sauberer Wäsche, aber ohne Halskragen und Binde, und gewöhnlich mit offener Weste, den Hut in der Hand. Nur während der Table d'hôte trägt er Halskragen und Binde. Sein Appetit ist vortrefflich. Des Abends trinkt er regelmäßig drei Glas Bier und zum Schlusse stets seinen Kaffee. Er gleicht jetzt in Gesichtsfarbe und Haarwuchs, ja sogar im Gesicht selbst außerordentlich dem Bilde Beethovens, das im Besitze und im Hause Joachims ist[1]). Wenn wir zusammen baden, kann ich seine

[1]) Hier ist eine sehr merkwürdige physiognomische Wahrnehmung einzuschalten, welche die Veränderungsfähigkeit des Äußeren bei genialen Menschen angeht. Wer die Phototypien des „Brahmsbilderbuches" vergleichend betrachtet, wird erstaunen, wie unähnlich unter einander alle diese Porträts sind. Nicht allein in verschiedenen Perioden seines Lebens, sondern auch auf derselben Altersstufe schien Brahms immer ein anderer zu sein. Und die mechanische Reproduktion gibt nur einen sehr allgemeinen, ziemlich schwachen Begriff seiner Persönlichkeit wieder. Ein aufmerksamer Beobachter, der ihn näher kannte und durch täglichen Verkehr in seinen Zügen Bescheid wußte, wäre im Stande gewesen, mit ziemlicher Sicherheit zu bestimmen, womit Brahms als produzierender Künstler sich beschäftigte. Es gehört nicht viel Einbildungskraft und Unterscheidungsvermögen dazu, um aus seinen Bildern den Sänger der „Magelonen-Romanzen", des „Rinaldo", des „Schicksalsliedes", des „Requiems", den Dichter der Streich- und Klavierquartette, den Helden der Symphonien und den Seher der „Ernsten Gesänge" herauszufinden. Bei Goethe ist das Gleiche zu beobachten.

muskulöse Gestalt nicht genug ansehen. Er hat übrigens ein ganz solennes Schmerbäuchlein. Im Wasser machte er mich darauf aufmerksam, daß es nicht nur möglich, sondern auch angenehm und stärkend für die Augen sei, diese beim Tauchen offen zu halten.

Abends saßen wir im Gasthofe; ich hatte ihm die neue Folge der Hauptmannschen Briefe an Ludwig Spohr gegeben. ‚Man soll sich doch in acht nehmen, Briefe zu schreiben‘, meinte er. ‚Eines schönen Tages werden sie gedruckt! Wenn man's genau nimmt, kann man das, was hier in diesen Briefen steht, auch umkehren, und es ist noch immer was [1]). Es ist eine recht schöne Gabe, geistreiche Briefe zu schreiben; aber im Grunde genommen hat es keinen Wert, Briefe rein wissenschaftlichen Inhalts ausgenommen. Hauptmann war ja ein sehr gelehrter und geistvoller Mann, aber allzu tief geht's bei ihm eben nicht.‘ Ich zeigte ihm einen Brief Hauptmanns an N. mit dem Bemerken, daß ich mich wunderte, ihn auch in der Beurteilung N.scher Kompositionen so liebenswürdig zu finden, worauf Brahms sagte: ‚Ja, wissen Sie, N. hatte sehr anständige Eltern, und Hauptmann eine sehr zartfühlende Natur.‘ Auf bestimmte Seiten des Buches weisend, fuhr er fort: ‚Einige Male, wo Sterne stehen statt des Namens, bin ich gemeint, zum Beispiel hier.‘ Da kam das Wort ‚hochmütig‘ vor. Brahms fügte erläuternd hinzu, daß er in den Fünfzigerjahren Hauptmann in Göttingen einmal eine Sonate von sich, er glaube, die in C-dur, vorgespielt habe. Hauptmann habe sich zu ihm darüber ein wenig tadelnd geäußert, ‚was ich, der ich ein sehr bescheidener Jüngling war und wenig sprach, hinnahm, ohne etwas zu erwidern. Später hörte ich, Hauptmann hätte das für Hochmut gehalten und sich darüber zu anderen beklagt. — So oft ich in diesen Briefen blättere, sage ich mir immer: Das ist alles ganz nett und geistvoll, aber es ist im Grunde doch nichts anderes als Geschwätz. Ich möchte wissen, ob es etwas in der Welt gibt, worüber sich nicht mit gleichem Rechte dafür und dawider sprechen ließe. Diesen Briefen fühlt man es an, daß sie in der Absicht geschrieben sind, zu gelten. Beethoven hätte

---

[1]) So sagte er auch später von Nietzsches verblüffender Paradoxal-Philosophie: „Auch das Gegenteil kann wahr sein“. Vgl. Briefe II, 224.

gelacht, wenn man sich als Beleg für irgend eine Ansicht auf einen seiner Briefe hätte stützen wollen. Aber es gibt so Leute, wie auch Varnhagen, die selber etwas wirklich Großes eigentlich nie geschaffen haben, sich nur verdrießlich an ihren Schreibtisch setzen und von da aus an allem, sei es lobend oder tadelnd, herumzerren. Über Bach oder Beethoven zu schwatzen, wie es Hauptmann in den Briefen an Hauser getan, ist unnütz; die stehen eben einfach fest.‘

Am Sonntag Nachmittag war ich fast drei Stunden bei Brahms. Er zeigte mir neue Lieder von sich und fragte mich, ob ich nicht eine kurze Bezeichnung, vielleicht lateinisch, für ‚nicht von mir‘ oder ‚fremdes Eigentum‘ wüßte. Er habe nämlich ein sehr hübsches Thema von Scarlatti als Vorspiel zu einem Liede von Goethe verwendet und möchte das doch gern bemerken[1]). Ein ebenfalls neues, sehr schönes Lied: ‚Alte Liebe‘ von Candidus, schenkte er mir im Manuskript, so daß ich nun schon die Manuskripte von vier Liedern von ihm besitze (aus op. 63 die drei Klaus Groth'schen). Er hatte die beiden ersten Lieferungen der Kantatenausgabe des Bachvereins in Leipzig da[2]) und zeigte mir, wie unpraktisch gesetzt diese Auszüge seien. ‚Es kommt‘, fügte er hinzu, ‚bei Klavierauszügen hauptsächlich auf das Klaviermäßige, auf Spielbarkeit an, nicht darauf, ob auch die Stimmen alle ganz streng geführt seien.‘ Dann ging er mit mir die Partitur des Requiems von Mozart durch, die er für die Breitkopf und Härtelsche Mozart-Ausgabe zu besorgen hatte. Die Partitur war außerordentlich sorgfältig revidiert, die Handschriften Süßmayrs und Mozarts genau bezeichnet. Es war herrlich, mit diesem Manne so lange allein zu sein und ihn reden zu hören. Ich behaupte, daß Brahms, außer an der Table d'hôte, wo er grundsätzlich aus Höflichkeit für die am Tische Sitzenden nur von gleichgültigen Dingen, wie Wetter, Essen, Temperatur des Wassers, Spaziergelegenheiten und

---

[1]) Die beiden Anfangstakte von „Unüberwindlich“ (op. 72 Nr. 5); Brahms hat in den Ausgaben eine eckige Klammer daruntergesetzt mit dem Namen D. Scarlatti.

[2]) Gegründet 1875 von Alfred Volkland, Philipp Spitta, Heinrich v. Herzogenberg und Franz von Holstein. Siehe Briefwechsel I, Einleitung XVI f.

dergleichen mehr redet, kein unnützes, überflüssiges Wort spricht, und daß er für das, wovon er spricht, auch wirklich Interesse hat...

Gestern hatte ich eine Hängematte gekauft. Wir gingen in den Wald, befestigten sie an zwei Bäumen und legten uns beide hinein, was ihm sehr behaglich war und ihm die reizendsten, interessantesten Plaudereien entlockte, in denen auch Frauen eine, und zwar nicht kleine Rolle spielten. Dann machten wir uns auf, um ‚seinen' Unkenteich zu suchen — Brahms hat sehr geringen Ortssinn — und so oft wir auch Unken hörten, rief er aus: ‚Nein, das ist nicht mein Teich.' Endlich fanden wir ihn. ‚Gibt es etwas Traurigeres,' sagte er, ‚etwas Melancholischeres als diese Musik, deren nicht einmal ganz bestimmbare Töne sich immer und immer nur im Umkreise einer kleinen Terz bewegen, meist so' — er sang die ab- und aufsteigende Tonreihe Ces, A, B —, ‚wie in meinen letzten Liedern.' — ‚Hier kann man sich so recht denken,' fuhr er fort, ‚wie Märchen entstanden sind von verzauberten Prinzessinnen, und — hören Sie, da ist wieder der Königssohn mit seinem klagenden Ces!' Wir legten uns ins Gras, zündeten Zigarretten an und lagen schweigend, vielleicht eine halbe Stunde lang. Dann fingen wir ganz kleine Frösche und ließen sie von einem Stein hinab ins Wasser springen, was ihm riesige Freude machte, namentlich, wenn die munteren Tierchen, froh, wieder in ihrem Element zu sein, eilig davonschwammen und höchst graziös ihre Hinterbeinchen nach allen Regeln der Schwimmkunst bewegten. Wenn dann das Fröschchen entschlüpft zu sein glaubte, fing Brahms es sanft in der Hand wieder ein und lachte aus vollem Herzen dazu.

Als wir uns am Abend trennten — Brahms hatte mir noch kurz vorher gesagt: ‚Sie müssen mehr Gymnastik treiben, so vierstimmige Lieder, Variationen usw., was auch für die Oper Ihnen zu statten kommen wird' — rief er mir zu: ‚Holen Sie mich doch morgen zum Baden ab, bringen Sie Lieder mit, ‚Gerda'-Partitur[1]) oder sonst was Schönes!' Ich brachte ihm denn auch drei neue Lieder von mir, die ich auf seinem Zimmer ließ, da er schon früh ausgegangen war. Beim Baden benachrichtigte ich ihn davon, und da bedankte er sich lustig: ‚Ach, das ist nett, da hat

[1]) „Gerda", Titel einer unveröffentlichten Oper von Henschel.

man doch ein Amusement!‘ Nachmittags gingen wir wieder in den Wald, um uns in die Hängematte zu legen. Auf dem Heimwege sprachen wir von Wagners ‚Nibelungen‘. Ich hatte die schönen Stellen im ersten Akte der ‚Walküre‘ und das frische Lied in ‚Siegfried‘: ‚Aus dem Wald fort in die Welt ziehn‘ gerühmt. ‚Gewiß,‘ sagte er, ‚sind das schöne Stellen; aber ich kann mir nicht helfen, mich interessiert das nicht. Die Stelle, die Sie da eben singen: ‚Heiligster Minne höchste Not, sehnender Liebe sehrende Not‘ ist ja wunderschön, und wenn Siegmund das Schwert aus dem Stamme zieht, so ist das ja auch sehr schön; aber es wäre ergreifend, wenn das der junge Bonaparte, will ich 'mal sagen, oder sonst ein Held wäre, der uns nahesteht, unserem Empfinden nahesteht. Und die endlosen Duette in der ‚Walküre‘! Nehmen Sie doch einmal Goethe's ‚Tasso‘. Ich sehe davon ab, daß da jedes Wort eitel Gold ist. Als Drama aber interessiert auch der ‚Tasso‘ nicht, er ist wirkungslos. Und was das Lied Siegfrieds betrifft, so bin ich überzeugt, es würde niemand was Besonderes daran finden, wenn einer von uns das als Lied geschrieben hätte. Man würde es eben auch hübsch finden, aber nicht soviel davon hermachen. Und dann diese gespreizte Sprache! (Er nahm mein Exemplar der Nibelungen-Texte.) Da hören Sie:

‚An Brünnhildes Felsen
Fahret vorbei:
Der dort noch lodert,
Weiset Loge nach Walhall!
Denn der Götter Ende
Dämmert nun auf:
So — werf' ich den Brand
In Walhalls prangende Burg.‘

(Er deklamierte diese Worte mit übertriebenem Pathos.) ‚Ja, wenn ich das einem Kommis vorlese, so macht das auf den riesigen Eindruck. ‚So — werf' ich den Brand — in — Walhalls — prangende — Burg‘ — ich verstehe das nicht. Was eigentlich mit dem Ringe geschieht, wissen Sie's?‘ . . .

Gestern Abend ging ich zu Brahms. Er hatte gelesen und nahm nun meine Lieder vor . . . An das Lied ‚Wo Engel hausen‘ anknüpfend, machte er mich auf allerlei Fehler und Mängel aufmerk-

sam, und zwar in der allerliebenswürdigsten Weise, so daß ich ganz glücklich dabei saß und mich zu sprechen hütete, nur, damit er ruhig fortfahre und sich nicht stören lasse. Vorher schon hatte er mich gefragt: „Haben Sie nun das Lied sehr rasch gemacht?' — Ich sagte: ‚Ja, ohne Pause, in einem Zuge, wie man zu sagen pflegt.' — ‚Da müssen Sie sich gewöhnen, langsamer zu schreiben.' — ‚Und,' so warf ich ein, ‚wenn ich das Lied nun langsam gemacht hätte?' — ‚Dann würde es mir leid tun,' gab er lachend zur Antwort. ‚Denn das Lied ist zwar hübsch und wird gewiß gefallen, aber es ist eben nicht fertig . . .'

Wir saßen unten im Saale, Abendbrot essend und plaudernd. Da spielte jemand im Nebenzimmer — wie sich's später herausstellte, ein Berliner Klaviervirtuose — die As-dur-Etude von Chopin. Ich wollte eben losfahren und fing an: ‚Diese Frauenzimmer' — ‚Nein, das ist kein Frauenzimmer,' unterbrach mich Brahms. Ich sah nach, er hatte recht. ‚Ja, sehen Sie wohl, darin täusche ich mich nie, und das will was sagen, weibliche Männer von männlichen Weibern zu unterscheiden.'

Gestern (15. Juli) früh hatte ich ihm die Partitur der ‚Götterdämmerung' gebracht. Am Nachmittag sagte er mir: ‚Warum haben Sie mir das gegeben?' — er hatte es aber selbst gewünscht — ‚das Ding interessiert und fesselt Einen und ist doch eigentlich nicht immer erquicklich. Mit der Tristan-Partitur ist es anders. Wenn ich die am Morgen angesehen habe, bin ich den ganzen Tag verstimmt'[1]). — Nachdem Brahms einen Zeitungs-

[1]) Nach Brahms' Tode haben konziliante Nekrologisten ihn zu einem glühenden Verehrer Wagners und seiner Musik umstempeln wollen, und noch heute bekommt man öfters zu hören und zu lesen, Brahms habe sich in seinen alten Tagen bei zunehmender Weisheit zu dem alleinseligmachenden Glauben an das auf dem heiligen Berge in Bayreuth etablierte Gesamtkunstwerk bekehrt. Zur Bekräftigung dieser von Grund aus irrigen Ansicht wird dann gewöhnlich die Stelle in dem an Widmann gerichteten politischen Streitbriefe vom 20. August 1888 zitiert, die da lautet: „Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Großes wie die Wagnerschen Werke, damit Sie und Wendt und alle Welt hinpilgerten und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeisterten." Daß mit diesen im Ärger hingeschriebenen Worten mehr ein Tadel für die Freunde als ein Lob für die Wagnerschen Werke ausgesprochen werden sollte, leuchtet ein. Ähnlich wie

bericht über die furchtbare Niederlage der Amerikaner durch die Sioux-Indianer gelesen hatte — der General Buster war mit

---

dieser Passus ist der noch öfter angeführte Ausspruch zu verstehen und zu bewerten: „Für acht Takte aus den ‚Meistersingern' gebe ich Ihnen den ganzen M.", was Massenet, Mascagni oder sonstwie gelesen werden mag. Wir könnten aus eigener Erfahrung noch den hübschen Ausspruch beibringen: „Bei den Nachahmern Wagners lernt man erst den originalen Wagner schätzen" oder die uns persönlich im Disput öfters versetzte grobe Schmeichelei: „Sie sind ja doch nur ein verkappter Wagnerianer!" — An Wagner schätzte und bewunderte Brahms vor allem die Größe seiner Intentionen und die Energie sie auszuführen; das, was er sein ideales Denken und Schaffen nannte. Einzelheiten, Szenen und Fragmente seiner Werke konnten sogar sein großes und aufrichtiges Gefallen erregen, und wenn ihn, wie er oben zu Henschel sagte, die Tristan-Partitur für den ganzen Tag verstimmte, im Gegensatz zu anderen Partituren des Meisters, so ist auch das nicht etwa so zu verstehen, als ob sie ihn besonders ergriffen oder gar mit bewunderndem Neid erfüllt und im eigenen Schaffen entmutigt hätte. Gerade den „Tristan" mochte Brahms, wie wir wissen, ganz besonders nicht leiden. (Vgl. II, 69.) Wie er über die „Meistersinger" dachte und sich überhaupt zu Wagners Kunst verhielt, haben wir bereits aus dem erst in die zweite Auflage unseres Werkes aufgenommenen Briefe an Klara Schumann vom 28. März 1870 erfahren, der beginnt: „Ich schwärme nicht — weder für dies Werk (‚Die Meistersinger'), noch sonst für Wagner." (Bei Litzmann a. a. O. III, 235 f.) Des Bayreuther Festspielhauses aber freute er sich als einer Sehenswürdigkeit, wie das Ausland keine aufzuweisen hatte; seinem patriotischen Künstlerherzen tat es wohl, daß die Franzosen, Engländer, Russen, Italiener, Amerikaner usw. nach Deutschland pilgerten. Er selbst ist nie in Bayreuth gewesen, ganz gewiß nicht aus feindseliger Voreingenommenheit oder Interesselosigkeit, die er an seinen Freunden tadeln zu müssen glaubte. Als ihn Henschel 1876 dazu animierte, war er sich noch nicht recht schlüssig, ob er zur ersten Aufführung des „Ringes" hingehen sollte. Interessieren würde es ihn freilich sehr, sagte er, nur sei es ihm zu teuer (der zum Eintritt berechtigende Patronatsschein kostete 300 Mark), zumal er „Rheingold" und „Walküre" schon öfter in München gehört habe. Als im Sommer 1882 der Versucher noch einmal in Gestalt Bülows an ihn herantrat, der ihn zum „Parsifal" animierte, schrieb er: „Daß ich aber mit Bayreuth so gar nicht zum Entschluß kommen kann, ist doch wohl ein Zeichen, daß das ‚Ja' nicht heraus will. Ich brauche kaum zu sagen, daß ich die Wagnerianer fürchte, und daß diese mir die Freude am besten Wagner verderben könnten. Ich weiß noch nicht, was ich tue, und ob ich nicht meinen Bart benutze, mit dem ich noch immer so hübsch anonym herumlaufe." Ein Hauptgrund, warum er weder früher noch später nach Bayreuth ging, war, daß die Aufführungen in eine Jahreszeit fielen, die er zwischen angestrengtester schöpferischer Arbeit und ungebundenster Muße in der freien

dreihundert Soldaten von ihnen niedergemetzelt worden — geriet er in die freudigste Aufregung und sagte: ‚Sie glauben gar nicht, was ich daran für Freude habe; es nützt ja den Kerls nichts, aber sie konnten sich doch noch einmal recht im Blute ihrer Verfolger vollsaufen . . .‘

Zuvor war der Name Karl Loewes genannt worden. Brahms hält viel von seinen Balladen, von den serbischen Liedern u. a., fügte aber hinzu: ‚Bei uns in Wien wird er leider sehr überschätzt. Man stellt ihn in seinen Liedern neben Schubert, in seinen Balladen über Schubert und vergißt, daß, was bei dem einen Genie, bei dem andern oft nur ganz talentvolle Mache, mitunter sogar höchst mittelmäßige, ist.‘ Zu Literaten und Dichtern übergehend, sagte er von Paul Heyse: „Heyse war früher — jetzt habe ich ihn lange nicht gesehen [1]) — einer der reizendsten Männer. Ich kann mir wohl denken, daß er von Frauen, die ihn näher kannten, sehr geliebt wurde. Er war schön und dazu dies überaus liebenswürdige Talent! Ich kenne kaum einen Menschen, der eine Gesellschaft, in die er eintrat, so erleuchtete, wie er . . . [2]) Mit Bodenstedt wird viel zu viel hergemacht; er ist mir einer der gräßlichsten Dichter. Gar kein Vergleich mit Geibel, den man wieder viel zu wenig schätzt.‘

‚Wenn Sie Lieder schreiben,‘ belehrte er mich heute (17. Juli), ‚so sehen Sie ja zu, daß Sie gleichzeitig mit der Melodie einen gesunden, kräftigen Baß erfinden. Sie kleben zu sehr an der Mittelstimme. Da‘ — er zeigte auf das schon früher erwähnte Lied — ‚haben Sie eine ganz allerliebste Mittelstimme erfunden, und auch der Anfang der Melodie ist ganz nett; aber Sie machen das zur Hauptsache, und das ist Ihr Fehler. Auch merken Sie sich: keine schweren Dissonanzen auf leichten Taktteilen, das ist schwächlich! Ich liebe Dissonanzen sehr, aber auf schweren Taktteilen, und dann leicht und sanft auflösen! . . . Schreiben Sie mir doch

---

Natur zu verbringen pflegte. Wie schon gelegentlich erwähnt, puppten sich seine musikalischen Ideen gewöhnlich im Winter ein, um im Sommer auszufliegen.

[1]) Die drei seit dem Tutzinger Sommer vergangenen Jahre kamen ihm so lang vor. Wieviel mußte er innerlich erlebt haben!

[2]) Vgl. Bd. II, 438, Anm.

einmal von Bayreuth! Ich weiß im voraus, daß Sie schwärmen werden, und es ist auch nicht anders möglich. Auch ich werde von ‚Walküre‘ und ‚Götterdämmerung‘ gepackt — aus ‚Rheingold‘ und ‚Siegfried‘ mache ich mir nicht viel. Wenn ich nur in aller Welt wüßte, was aus dem Ringe wird, und was Wagner damit meint. Vielleicht das Kreuz? Ich bin durchaus kein Verehrer des Kreuzes, aber da wüßte man doch, wo hinaus. Hebbel in seinen ‚Nibelungen‘ hat es gewagt; am Ende meint es Wagner auch. Es wäre ja in der Tat ein Gedanke, daß die Götterwirtschaft damit ein Ende hat.‘

Reizend war es, als er heute von seiner Jugend sprach. ‚Ich habe ein einziges Mal die Schule geschwänzt, und das war der ‚wüschteste‘ Tag meines Lebens. Als ich nach Hause kam, wußte es mein Vater schon, und es setzte tüchtige Haue.‘ Von seinen Familienverhältnissen sprach er auch. Er ernährt noch jetzt seine alte Stiefmutter. Mit seiner Schwester hat er wenig Gemeinsames; die Interessen der Geschwister sind gar zu verschieden. Mit seinem Bruder, der auch von ihm gelebt, ist er ‚ganz auseinander‘ . . . Dann sprachen wir vom Heiraten, und er sagte: ‚Es tut mir doch manchmal leid, daß ich nicht geheiratet habe. Jetzt müßte ich einen Jungen von zehn Jahren haben, das wäre was![1] Aber als ich in dem Alter war, war ich nicht in der Lage, und jetzt ist es zu spät.‘ Von Frau X. meinte er wegwerfend: ‚Dichtende oder musizierende Frauenzimmer sind mir von je ein Greuel gewesen.‘ Als wir den Tag darauf nach dem Baden zum Mittagessen gingen, riß ihm der Knopf vom Hemd, an dem der Kragen saß. Er war in großer Verlegenheit, aus der ich ihm half. Wir gingen in mein Zimmer, ich nahm mein Nähzeug und nähte ihm den Knopf an, was ihm wieder Erinnerungen an seine Jugend erweckte: ‚Ja, als ich auf meine erste Reise ging, steckte mir meine Mutter auch Nähzeug ein und zeigte mir, wie man's anwendet. Aber ich weiß noch ganz gut: als mir meine Hose riß, habe ich sie mit Siegellack zugeklebt. Es hielt nur nicht lange . . .‘

Heute früh reiste ich von Saßnitz ab; es war furchtbares

---

[1]) Vgl. Bd. I, 329, Anm.

Wetter, kalt und stark regnerisch. Um 5 Uhr war Brahms bei mir und gab mir im Reisewagen das Geleite. Hinter Lancken, drei Viertelstunden von Saßnitz entfernt, stieg er aus — es goß noch immer — und wir trennten uns. Gestern hatten wir noch zwei Flaschen Champagner zum Abschied getrunken und gemütlich geplaudert. Am Nachmittag vorher begleitete er mich im Saale des Wirtshauses zu einigen Liedern. Die Gäste waren teilweise auf den Zimmern, teilweise ausgeflogen. Er hatte seit Wochen zum ersten Male die Hand auf den Tasten, und ich sang zum ersten Male seit meiner Ankunft in Saßnitz. Zuerst sang ich seine ‚Mainacht', dann ein Schubertsches Lied, dann den Beethovenschen Liederkreis ‚An die ferne Geliebte'. Als wir geendet hatten, sahen wir mit Erstaunen, daß das Nebenzimmer voller Zuhörer war; der Wirt war sehr gerührt und dankte für die Ehre, die Brahms seinem Hause angetan. Wir unterhielten uns dann über Schubert und seine Kompositionen Goethescher Gedichte. Da sagte Brahms: ‚Die letzte Strophe des Schubertschen Suleika-Liedes ‚Was bedeutet die Bewegung?' ist die einzige Stelle, wo ich mir sagen muß, daß Goethesche Worte durch die Musik wirklich noch gehoben worden sind. Sonst kann ich das von keinem andern Goetheschen Gedichte behaupten. Die sind alle so fertig, da kann man mit Musik nicht an.'

Neulich pfiff ich auf seinem Zimmer, und zwar das Andante aus seinem c-moll-Quartett[1]). Es schien ihm sehr zu behagen, denn bei einer gewissen Stelle machte er wiegende Handbewegungen, und sein Gesicht glänzte. Schließlich fing er an: ‚Ja, ich schäme mich nicht, zu sagen, daß es mir selbst eine große Freude ist, wenn ein Lied, ein Andante oder sonst was mir gut gelungen scheint. Wie muß es erst den Göttern Mozart, Beethoven und denen, deren tägliches Brot das ist, zumute gewesen sein, wenn sie den Schlußstrich unter ‚Figaros Hochzeit' und ‚Fidelio' gesetzt haben, um andern Tages ‚Don Juan' und ‚Neunte Symphonie' zu beginnen! — Was ich nicht begreife, ist, wie unsereiner eitel sein

[1]) Henschel war schon als Gymnasiast in Breslau ein Virtuose im Pfeifen und pfiff ganze Konzerte und die schwierigsten Variationenwerke mit unfehlbarer Sicherheit herunter.

kann. Wie wir Menschen, die auf der Erde aufrecht gehen, zu den Geschöpfen, die unter der Erde kriechen, so stehen unsere Götter über uns. Wenn es mir nicht so lächerlich wäre, würde es mir ekelhaft sein, mich von Kollegen ins Gesicht hinein so überschwänglich loben zu hören.'

So sprach er fort. Es war fast Demut, nicht mehr Bescheidenheit, was er empfand, und ich nahm mich in acht, durch ein Wort seine Stimmung zu stören. Bald darauf wurde er sehr lustig und meinte unter anderem, das Agitato in seinem neuen, noch ungedruckten B-dur-Quartett sei wohl das Zärtlichste, was er geschrieben habe[1]) . . ."

Sein Aufenthalt auf der schönen Insel, die ihm immer besser gefiel, je länger er dort verweilte, dehnte sich weit über das festgesetzte Ziel, bis in den August hinein, aus. Dann ging er für mehrere Wochen nach Hamburg. Er hatte dort noch anderes zu tun, als bei den Seinigen zum Rechten zu sehen, wo keineswegs alles nach Wunsch gegangen war. An Faber schreibt er: „Meine Hamburger Reise ist mir sehr lieb — der Meinigen wegen, ich lasse alles in schönster Ordnung und darf sehr vergnügt sein. Sonst war hier für mich alles leer wie eine taube Nuß." Es handelte sich um Schwester und Bruder. Auch gegen Simrock spricht er sich befriedigt über seine Hamburger Wochen aus: „Ich darf mich oft Mittler nennen, in meiner Familie und jüngst in M." An Ottilie Ebner aber schreibt er aus der Vaterstadt: „Ich war lange auf Rügen und habe die herrliche frische Seeluft recht genossen. J e t z t w i l l i c h h i e r s p a z i e r e n g e h e n, b i s i c h g e n u g h a b e, u m n i c h t s o u n n ü t z f ü r d i e H e i m a t z u s c h w ä r m e n[2]). Sollten Sie übrigens, wie Sie vorhatten, in ein Nord- oder Ostseebad gehen, so dürfen Sie nicht versäumen, sich hier ganz

---

[1]) Hier bricht Henschels Tagebuch ab. Wir werden vermutlich nicht die Einzigen sein, die dies bedauern. Enthält es doch auf seinen wenigen Seiten eine solche Fülle charakteristischer Bemerkungen, daß auch Einer, der Brahms nicht kannte, daraus ein porträtähnliches Bild seiner Persönlichkeit zu gewinnen vermag. Ohne schriftstellerischen Ehrgeiz hat Henschel ein kleines biographisches Meisterwerk geschaffen, das man bewundern muß. Wir danken dem Freunde, daß er es uns zur Veröffentlichung übergeben hat.

[2]) Vom Verfasser hervorgehoben.

behaglich aufzuhalten. Hamburg ist eine gar schöne Stadt, und wenn Sie hier recht viel spazieren laufen und fahren, so werden Sie begreifen, was ich in Wien vermisse." Spazierengehen war für Brahms identisch mit Komponieren. Was ihn in die Vaterstadt trieb, war dasselbe Gefühl, das ihn beseelte, als er den Manen der Mutter im Mai 1868 mit dem fünften Satze seines Requiems ein Totenopfer darbrachte. Er bedurfte abermals der Berührung mit dem mütterlichen Boden, um ein Werk zu vollenden, das in seinen ersten Anfängen auf Hamburg zurückdeutete, das ihn noch länger im Geiste beschäftigte und noch viel mehr Schweiß kostete, als sein „Deutsches Requiem". Und dieses Werk, das als Seitenstück auf rein instrumentalem Gebiet, seinem Umfang und seiner Bedeutung nach, Anspruch erheben darf, neben die erhabene „Totenmesse" gestellt zu werden, ist die c-moll-Symphonie. Der Prozeß ihrer Entstehung hat, auch räumlich, einen ähnlichen, in seinen Stationen sich wiederholenden Weg durchlaufen, wie das um zehn Jahre früher aufgenommene, fragmentarisch seit 1861 vorhandene, aber erst 1866, beziehungsweise 1868 vollendete und druckfertig gemachte Requiem.

Es wird uns nicht entgangen sein, daß die Ausbeute der Jahre 1874 und 1875 für den Komponisten eine verhältnismäßig geringe war. Auch wenn Werke wie das B-dur-Quartett und die „Neuen Liebeslieder" hätten neu geschaffen werden müssen, würden sie die Zeit eines so produktiven, niemals müßigen Künstlers nicht ausgefüllt haben. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Brahms sich sowohl in Rüschlikon wie in Ziegelhausen mit der Symphonie beschäftigte. Ermutigt und angespornt von dem Erfolge seiner Orchestervariationen, die ihm und der Welt zeigten, daß sein intimer Umgang mit dem Orchester der Wiener Philharmoniker kein nutzloser gewesen war, überdies von allen Seiten gedrängt und bestürmt, ein früh gegebenes Versprechen endlich einzulösen, mag er die Entwürfe zu seiner c-moll-Symphonie hervorgesucht und gehofft haben, sie bald ausführen zu können[1]). In

[1]) Am 9. Februar 1874 hatte Spitta, welcher seit dem von ihm begeistert begrüßten Requiem mit Brahms korrespondierte, diesem geschrieben: „Ihre Haydn-Variationen habe ich nunmehr auch als Orchesterstück kennen gelernt und bin ganz hingerissen von dem Zauber, der Tiefe und der Neuheit des

der Schweiz, gerade gegenüber vom Zürichberge, wo der vierte und sechste Satz des Requiems komponiert worden sind, angesichts der Alpen und des Sees wird das Finale der Symphonie in Angriff genommen und auf Rügen beendet worden sein. Daß es in der Konzeption der Frühzeit des Komponisten angehört, verrät seine Anlage und die Romantik seiner zur Poesie hinneigenden Ausdrucksweise. Das Hornsolo der Introduktion, das wie die tröstende und verheißende Stimme eines aus höheren Regionen zurückrufenden Geistes, dann aber wieder wie ein wehmütiger Nachhall erklingt, ist mit seiner übermäßigen Quart C-Fis wohl dem Alphorn abgelauscht. Im frohen Gefühl des Gelingens muß Brahms zu Simrock, der ihn im Juli 1874 in Rüschlikon besuchte, etwas von der Symphonie haben verlauten lassen; denn als ihn Simrock im November desselben Jahres daran erinnert, antwortet er ihm: „Keine Sorge wegen der Symphonie, die doch einmal unter unserer Firma kommen muß.“ Er ist also nicht fertig geworden.

Der kolossale Finalsatz gab bei der Erneuerung des Werkes gewiß am meisten zu schaffen, und es läßt sich denken, daß er zuerst in Angriff genommen wurde. Denn der erste Satz war der einzige, den der Komponist für fertig halten konnte, solange er ihn außer Zusammenhang mit dem letzten ansah, und nur von ihm ist in früheren Stadien der Komposition besonders die Rede. Adagio und Scherzo gehören in ihrem Stil unverkennbar eng zusammen[1]) und sind wohl 1876 in Hamburg und Lichten-

---

Werkes, welches alles im Orchestergewande noch viel mehr hervortritt. Nach dieser im vollen Wortverstande unvergleichlichen Leistung im Gebiete der Orchesterkomposition wird der langgehegte Wunsch aller Ihrer Verehrer nach einer Symphonie nur desto lebendiger sich regen.“ (Karl Krebs: „Johannes Brahms und Philipp Spitta“, Deutsche Rundschau 1909, Heft VII, 31.)

[1]) Das im Besitze Simrocks befindliche Manuskript läßt keine so sicheren Schlußfolgerungen zu wie die Handschrift des „Deutschen Requiems“. Der erste Satz existiert nur in einer alten Kopie von fremder Hand; sie liegt in einem weißleinenen Umschlage, auf dem in verschnörkelter Schrift hingemalt ist: „Sinfonie von Johannes Brahms Mus: Doc: Cantab: etc. etc.“, was wohl musicae doctor cantabilis heißen soll. Die übrigen Sätze sind autograph. Der Schrift nach ist der zweite (Andante sostenuto) der jüngste. Dritter und vierter stehen auf demselben alten dicken Notenpapier, von dem Brahms sich beim Trödler kleinere Vorräte anzukaufen pflegte; die Schrift gleicht der der Haydn-Variationen. Am Schlusse: „J. Brahms Lichtenthal Sept. 76.“

thal entstanden. Brahms arbeitete noch an ihnen, als er von Hamburg nach Baden-Baden gegangen war. Dort traf er am 10. September ein. Am 25. spielte er Frau Schumann, die sich besuchsweise bei ihrer früheren Lichtenthaler Nachbarin aufhielt, die beiden Außensätze, und erst zwei Wochen später die ganze Symphonie vor. Frau Klara schreibt darüber in ihrem Tagebuche: „Ich kann mir nicht verhehlen, daß ich betrübt, niedergeschlagen war, denn sie (die Symphonie) will mir anderen seiner Sachen, als f-moll-Quintett, Sextetten, Klavierquartetten, nicht gleichbedeutend erscheinen. Es fehlt mir der Melodien-Schwung, so geistreich auch sonst die Arbeit ist. Ich kämpfte viel, ob ich ihm das sagen sollte, aber ich muß sie doch erst mal vollständig vom Orchester hören.“ Neben ihrer früheren begeisterten Anerkennung des ersten Satzes nimmt sich dieses absprechende Urteil recht sonderbar aus. Hatte sich der Satz oder sie in den vierzehn Jahren so sehr verändert? Als sie die Symphonie im Januar 1877 in Leipzig hörte, machte sie ihr freilich einen „wunderbar großartigen, ganz überwältigenden“ Eindruck, aber sie hatte noch immer allerlei daran auszusetzen und äußerte sich sehr befriedigt darüber, daß Brahms mit einer abermaligen Umänderung des Adagios ihren Wünschen unbewußt entgegengekommen war!

Brahms wähnte den ersten Satz schon 1862 abgeschlossen. Sonst würde er ihn nicht Dietrich gezeigt haben. Dieser teilte dem Verfasser im Januar 1901 mit: „Der erste Satz der c-moll-Symphonie war in Münster am Stein schon fertig, doch fehlte ihm die langsame Einleitung.“ Am 1. Juli 1862 schreibt Klara Schumann von ebendort an Joachim:

„Johannes schickte mir neulich — denken Sie, welche Überraschung — einen ersten Symphoniesatz mit folgendem kühnen Anfang:

1. a c.
f sf usw.
b.

Das ist nun wohl etwas stark, aber ich habe mich sehr schnell daran gewöhnt. Der Satz ist voll wunderbarer Schönheiten, mit einer Meisterschaft die Motive behandelt, wie sie ihm ja so mehr und mehr eigen wird. Alles ist so interessant in einander verwoben, dabei so schwungvoll wie ein erster Erguß; man genießt so recht in vollen Zügen, ohne an die Arbeit erinnert zu werden. Der Übergang aus dem zweiten Teil wieder in den ersten ist ihm wieder mal herrlich gelungen [1])."

Brahms hatte den Symphoniesatz mit einigen Magelonenliedern von Köln vorausgesandt, wo er mit Dietrich dem Musikfest beiwohnte. In seinen „Erinnerungen" nimmt Dietrich von derselben Tatsache Notiz mit den Worten: „In Münster am Stein zeigte Brahms mir auch den ersten Satz seiner c-moll-Symphonie, welche freilich erst viel später, und zwar sehr umgearbeitet erschien." Da Dietrich vor der Veröffentlichung der Symphonie nur deren Allegro gesehen hat, und zwar in derselben Fassung wie Klara Schumann, mit dem oben in Noten wiedergegebenen Anfang, so muß Brahms auch dieses umgearbeitet haben, wenn Dietrich nicht bloß vom Hörensagen aus berichtet. Er verlor Lust und Mut, das Werk fortzusetzen, offenbar sehr bald und nahm anderes vor; Joachim, der es im Winter in Hannover aufzuführen hoffte, wartete vergebens auf die Partitur. Brahms schrieb ihm im September 1862, hinter „Sinfonie von J. B." möge er einstweilen noch ein ? setzen, und schickte ihm dafür das Streichquintett in f-moll. Um so eifriger griff er später immer wieder auf die c-moll-Symphonie zurück. „Herrlich wäre es," schreibt Max Bruch am 15. Juni 1870 an Brahms [2]), „wenn Sie sich entschließen könnten, bei uns zuerst Ihre Sinfoniesätze zu probieren." Es existierte also damals schon mehr als ein Satz.

Aus inneren Gründen haben wir die Anfänge, oder sagen wir lieber, den Keim der c-moll-Symphonie, ins Jahr 1855 verlegt, in dasselbe Jahr, auf welches das Klavierquartett op. 60 zurückzuführen ist. 1854 hatte Brahms zum ersten Male die Neunte Symphonie gehört (in Köln), und der Eindruck war ein

---

[1]) Litzmann, a. a. O. III, 123.

[2]) Brahms, Briefwechsel III, 102.

so mächtiger gewesen, daß er auch eine d-moll-Symphonie komponierte, die sich dann allmählich in das Klavierkonzert op. 15 umwandelte. Jener Eindruck wurde von dem Sturm der Gefühle abgelöst, den eine Aufführung von Byron-Schumanns „Manfred“ in dem zweiundzwanzigjährigen Jüngling erregte. Wie wir uns erinnern, hatte Brahms diese Konzert-Première des unheimlichen, rätseltiefen, ein Pandämonium der Leidenschaften in sich begreifenden und entbindenden Nachtstückes bei Otten in Hamburg veranlaßt und war mit seiner angebeteten Domina von Düsseldorf nach Hause gereist[1]), um die tragischen Erschütterungen jenes beziehungsvollen Monodramas mit ihr zu teilen. Bei dieser merkwürdigen Gelegenheit, mit der es das Schicksal wie auf eine Roman-Katastrophe angelegt hatte, mag sich der Unschuldig-Schuldige über die Natur seiner Zuneigung zu der Gattin seines schwer erkrankten Freundes und Meisters mit Schaudern klar geworden sein. In unbegreiflich geheimnisvoller Weise fand er sein eigenes Wesen mit dem Manfreds und Schumanns verkettet, und die auf faßbare Objektivierung dämmernder Gedanken und schwankender Empfindungen abzielende Energie des Künstlergenies schuf das tönende, in sich vollendete Bild eines chaotischen Zustandes, der ihn zu zermalmen drohte, indem er ihn beseligte.

Akzeptiert man unsere allerdings nur auf Hypothesen beruhenden Voraussetzungen, so wird man auch die Folgerung für psychologisch berechtigt anerkennen, daß der Inhalt der c-moll-Symphonie vorerst kein anderer sein konnte, als die Darstellung des Verhältnisses zwischen Johannes, Robert und Klara, und zwar in dem ganzen Umkreise seiner Ideen und Stimmungen. Ein solcher Inhalt ist bedeutend genug, um den Vorwurf für ein symphonisches Charaktergemälde abzugeben, das sich den Beethovenschen Heldensymphonien, der Eroika, der Fünften und Neunten, würdig anreiht. Denn die verallgemeinernde Macht der Musik, die zusammengeht mit der nur ihr verliehenen Fähigkeit, jede Empfindung bis zum letzten Tropfen auszuschöpfen, erhebt den zwischen feindselige Gewalten des Lebens als Kämpfer gestellten Menschen und Künstler zum Helden und Sieger. Brahms hat

[1]) Bd. I, 233.

später der Allgemeingültigkeit auf Kosten seiner subjektiven Gefühle Vorschub geleistet, indem er dem Allegro des ersten Satzes nach Art der französischen Ouverture, welche für die Form der Symphonie von typischer Bedeutung ist, ein „Poco sostenuto“ von siebenunddreißig Takten voranschickte, so daß, da auch die von Frau Schumann notierten Takte für eine kurze Introduktion des Hauptthemas gelten können, dieses eigentlich nun zweimal eingeleitet wird. Bei der großen Wichtigkeit, welche die beiden übereinandergelegten Tonreihen,

2. 1a. 1b.

das Bruchstück einer gleichzeitig auf- und absteigenden chromatischen Skala, für das ganze Werk haben, können sie dem Zuhörer nicht eindringlich genug vorgetragen werden. Sie greifen in den Mechanismus des Werkes ein wie eine Schraube ohne Ende, die das Treibrad in Bewegung setzt und sich dabei scheinbar immer von neuem erzeugt. Der kunsterfahrene Meister sah, daß er einen breiteren Sockel für sein Schicksalsmotiv brauchte, und darum schickte er dem Satze jenen spannenden Prolog voraus, der die Exposition des folgenden Dramas enthält.

Ein achttaktiger Orgelpunkt der Bässe, des Kontrafagotts und der Pauke dient dem chromatischen Motiv zur Grundlage; die Violinen versuchen unisono mit den Violoncellen einen hochhinanstrebenden, in weiten undulierenden Intervallen wieder herabgleitenden Gesang. Die Melodie möchte sich von dem Drucke, der auf ihr lastet, befreien; aber sie wird wie mit ehernen Klammern festgehalten. Man denkt an den gefesselten Prometheus, auch die Gestalt des zur Hölle verurteilten Don Juan, dem der Geist sein „Ah tempo più non v'è“ zuruft, taucht auf, und ein tiefes Sehnen nach Erlösung von all dem unheimlichen phantastischen Spuk, der im Zwielicht umherschleicht, wird wach und rege. An das gespenstische:

3. Fl. *p*

Viol. *pizz.*

schließt sich unmittelbar ein schmerzlich aufseufzendes

4.

espress.

Hlzbl. u. Str.

Wie ein rettender Gedanke zuckt pp in den Geigen das uns wohlbekannte Brahmssche Urmotiv auf, hier abgeleitet aus jener Anfangsmelodie der Violinen und Violoncelle. In

5.

umgekehrt, führt es zu ihr zurück und wird von neuem in Fesseln geschlagen. Tröstend spricht ihm die Oboe mit einer rührenden Melodie zu:

6.

die das Violoncell modifiziert wiederholt. So reden wohl Mutter und Vater einem ungeberdigen Kinde zu. Umsonst: der trotzige Wille des jungen Helden läßt sich nicht länger zurückhalten und beschwichtigen; mit einem jähen Ruck:

7.

1c

reißt er sich los und stürmt davon. Aber das Verhängnis in Gestalt jener atra cura, die sich mit dem Reiter aufs Pferd setzt,

mit dem Schiffer den Nachen besteigt, heftet sich an die Sohlen des Flüchtigen und drückt ihm das Kainsmal der Friedlosigkeit auf. Wohin er immer eilen mag, er schleppt den Fluch mit sich. Die grause Notwendigkeit hat das Hauptthema des Allegros (8) mit jenem Schicksalsmotiv (1a und c) im doppelten Kontrapunkt verknüpft, als begleitender Baß gesellt es sich ihm zu und folgt ihm wie sein Schatten:

8. a b (Vgl. 3) 1a 1c

Die rhythmische Wucht des anspringenden Themas wird durch die Zäsur (‖), die es in zwei einander entgegengesetzte Hälften teilt, noch verstärkt. Seine Hebungen stoßen, wie im Metrum der alten Nibelungenstrophe, zusammen; Schlag und Gegenschlag treffen sich wie Wogenprall und Sturmesdrang, und die steigende Flutwelle stürzt immer, in sich selbst vernichtet, nieder. Die wilde Jagd kennt keine erquickende Rast, nur eilig vorübergehende Ruhepunkte, begleitet von bald wieder zerflatternden Visionen erträumten Glückes und Ahnungen einstigen Friedens, von Erinnerungen an unwiederbringlich verlorene Freuden. Der zweiten Hälfte des Hauptthemas eignet die Fähigkeit, jene gebrochenen Klänge der Sehnsucht vorzubereiten, so daß sie sich zu freundlich täuschenden Tonbildern vereinigen können.

9. 8a 8b pp

Dann ist es, als wolle das Schicksalsmotiv von seinem dämonischen Grimm nachlassen; es wechselt den Platz mit dem Thema

und zeigt, daß es Herr und Diener in einer Person ist, da es die Oberstimme jederzeit mit der Unterstimme vertauschen kann. Wenn es wieder zum Baß hinabsteigt, wendet es gleichsam um und scheint sich völlig zu verlieren:

Verwandte Stellen aus dem Klavierkonzert:

und der f-moll-Sonate (Scherzo):

bieten sich als Erinnerungsmerkmale und Beweismittel an, um die Zeit festzustellen, in welcher der Satz konzipiert wurde.

Somit ist die Gesangsgruppe eingeleitet, und das zweite Hauptthema tritt auf. Der Oboe, die bei Brahms gern das zärtliche und rührende Wort führt, zugeteilt, gleitet es über der Harmonie der Durparallele von c-moll hin, ohne sich entschieden zu Es-dur zu bekennen:

11. a b

Dem innigen Flehen der Melodie, auf deren Verwandtschaft mit dem Gesangsthema der Manfredouvertüre schon hingewiesen wurde[1]), kann der finstere Geist des Allegros nicht widerstehen, das Schicksalsmotiv verlangsamt und dämpft seinen Schritt und ruht endlich auf dem Es-dur-Dreiklange der Streicher, während Horn und Klarinette den nach Dur gewendeten Schluß des Gesangsthemas (11b) einander vom Munde abfangen:

12. Klar. Horn.

Die sehnsüchtigen Rufe verhallen, die Harmonie sinkt pp nach es-moll — alles Leben scheint zu stocken. Da verkünden drei hart anpochende Achtel

p (Vgl. 1c.)

Viola *pizz.*

das Herannahen des Hauptthemas, sie verdoppeln, verdreifachen sich in den Stimmen des Streichquartetts, pochen immer heftiger und bilden, zu einer wuchtig hämmernden Melodie auswachsend, im Fortissimo einen neuen Kontrapunkt zu dem im Baß wiederkehrenden ersten Thema. Aus 8b wird die zornige Figur:

ff

gewonnen, welche den Teil beschließt; der Satz lenkt mit dem Motiv 1a zum Anfang zurück, und der Teil wird wiederholt.

---

[1]) I, 235.

Die Repetition, von der sich eilfertige Dirigenten gern dispensieren, ist durchaus notwendig, weil sie das richtige Verhältnis zwischen den Teilen des ganzen Satzes herstellt, abgesehen davon, daß sie zum leichteren Verständnis des Werkes dient. Um diesen praktischen Zweck brauchte die Ästhetik des Komponisten sich gewiß nicht zu kümmern. Aber Brahms hat auf diesbezügliche Anfragen mehr als einmal erklärt, daß er seine Repetitionszeichen nicht zum Spaße gemacht habe.

Gegen den mit elektrischem Fluidum überspannten, in heftigen Wetterschlägen sich entladenden Durchführungsteil ist alles Vorherige ein bloßes Kinderspiel gewesen. Hier scheinen sich die Elemente mit den im Innern des Menschen hausenden Dämonen verbunden zu haben, wie in einer der großen Shakespeareschen Tragödien, wo der Schauplatz mitspielt und für oder gegen den Helden Partei nimmt. An interessanten Episoden, versteckten Andeutungen und geheimnisvollen Beziehungen fehlt es nicht. Brahms bekümmerte es nicht, wenn seine thematischen Entwicklungen von ganz anderen Voraussetzungen her zu Resultaten führten, die sich mit den Erfindungen älterer Meister berühren. Der größte Teil der ihm von Unverständigen zur Last gelegten Reminiszenzen ist, sofern es sich dabei nicht um absichtliche Denkzeichen und Zitate handelt, organischen Ursprungs. In der Ges-dur-Episode:

18.

(Vgl. 4 u. 6.)

erkennen wir mit Vergnügen den Schluß des Chorals „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“ und lassen es dahingestellt, ob der Komponist ihn von der Introduktion hergeleitet oder sich ihn à la Beethoven bei der Arbeit zugerufen hat. Nur mit der Durchführung der Neunten Symphonie kann die gewaltige Steigerung verglichen werden, die wie dort in einem von der Pauke angeschlagenen Orgelpunkt auf G gipfelt, hier aber mit einem jähen Ruck nach fis abbricht, um die Harmonie über h und d nach c-moll zurückgehen zu lassen. Von unbeschreiblicher Wirkung sind

kurz vorher die schrittweise in Oktaven ansteigenden, synkopierten chromatischen Bässe:

14.

usw.

(Vgl. 1a.)

Das dynamische Crescendo wird von dem melodischen bei weitem überboten, beide zusammen erzielen einen Effekt, der den ordinären Lärm eines mit Tuben und Ophikleiden loslegenden modernen Orchesters beschämt. Brahms appelliert mehr an das geistige als an das körperliche Ohr; die Posaunen sparte er sich für den letzten Satz auf, wo sie hingehören. Die Coda des Allegros variiert das Un poco sostenuto der Einleitung und weist mit ihrem Durschluß auf eine bessere Zukunft des Helden hin.

Diese wird von den mittleren Sätzen angebahnt, aber nicht vollkommen erreicht. So lange das Schicksalsmotiv noch seinen unheilvollen Einfluß geltend macht, haben die ihm entgegenarbeitenden sittlichen Mächte den als notwendig erkannten Läuterungsprozeß nicht beendet. Schon im dritten Takte seiner liebeverlangenden Melodie wird der Sänger des Andantes von einem Gefühl des Zweifels überschauert:

15.

a b + c d

p pp

Aus den Schritten der alterierten Harmonie hat er das Schicksalsmotiv herausgehört, das sich in sein Liebesleben einschlich, und bald tritt es unzweideutig hervor (15c), um ihn daran zu mahnen, daß es für ihn kein Liebesglück auf Erden gibt. Der stolze Aufschwung (15d usw.) hilft ihm so wenig, wie die sich anschließende wiederholte schüchterne Bitte

16.

welche von einem Tränenausbruch erstickt wird. Das erste Thema (15a) kommt in der Umkehrung wieder, und die schmerzlich einschneidende Dissonanz (15b) will dem Liebenden die Entsagung nahelegen, gegen die er sich sträubt. Da ertönt die Engelsstimme der Oboe und bringt dem Verzweifelten süßen Trost. Sie nimmt die Bitte (16) auf und führt den Gesang im Sinne eines höheren Willens weiter:

17. Oboe
Vl.
Hörner
Str. u. Fag.
15a
pp
mf

Ihr Zuspruch verfehlt seine Wirkung nicht: gehorsam ordnet sich ihr das Hauptthema (15a) unter, und sie bricht, da sie es bemerkt,

plötzlich sanft ab (*), indem sie die Beendigung der Strophe dem Streichorchester überläßt. Jene schmerzliche Dissonanz + (15b) konnte den sicheren Gang der Melodie nicht mehr erschüttern, der Eintritt des Themas, der mit ihrem Höhenpunkte zusammenfällt, leistete Gewähr für die Unverbrüchlichkeit eines schwer erkämpften Entschlusses, und wenn das leiterfremde G zum dritten und letzten Male wiederkehrt, so ertönt es nur noch wie die leise Erinnerung an die entthronte Macht irdischer Schmerzen: die Wunde hat sich geschlossen, um zu vernarben.

Außer dem Variationensatz in Beethovens Es-dur-Quartett op. 127 (sein Einfluß auf die Melodiebildung macht sich deutlich bemerkbar), kennen wir nichts, was diesem mit Blut und Tränen geschriebenen Andante zur Seite gestellt werden könnte, nichts, was den in zahllose zarte Fäden eingesponnenen Gefühlsvorgang so schlicht, einfach, kurz, und verständlich entwickelte, so wohltuend und befriedigend abschlösse. Wer die Menschheit und sich selbst erlösen will, muß sein Fleisch kreuzigen, nur die Resignation führt zur Freiheit. Dies predigen, nicht in kirchlichem, nicht einmal in ethischem, sondern in rein künstlerischem Geiste die c-moll-Symphonie und ihr Adagio.

Von der kaum gewonnenen Erleichterung des Gemütes wird sogleich der rechte Gebrauch gemacht. Der Mittelsatz des Andantes fährt in derselben Tonart fort und zeigt schon dadurch, daß er als eine Veränderung des Hauptsatzes aufzufassen ist — keine Variation nach herkömmlicher Art, sondern freie Variante, in Form einer Phantasie, einer Improvisation über gegebene thematische Bestandteile. Obgleich dem Streichquartett das meiste dabei zu tun überlassen wird — die ersten Violinen bekunden gleich nach dem überleitenden Takte ihre Neigung, eine Sologeige aus ihrer Mitte zu entsenden, wie es später wirklich geschieht — werden doch auch die Bläser nicht vernachlässigt: sie musizieren, als ob sie Orgelstimmen zu imitieren hätten, und ein von der Oboe eingeführter, von Klarinette, Bässen und Flöte nachgeahmter, figurierter Gang könnte vermuten lassen, daß der Komponist die Transfiguration der irdischen in die himmlische Liebe habe all' organo andeuten wollen. Für den weiteren Verlauf des Werkes sind die laufenden Sechzehntel:

18.

von Wichtigkeit. Denn das Klarinett-Thema, mit dem der dritte Satz der Symphonie beginnt:

19.

ist, wie man sieht, daraus entstanden. Hinter den Synkopen der Streicher, welche jener Figuration als Stütze dienen, versteckt sich das erste Thema (15), so daß der konzertierende Mittelsatz gleichsam das Choralvorspiel zu der heiligen Feier anstimmt, welche die Wiederholung des Hauptsatzes entrollt. Durch verschiedene, nur durch ihre wählerische Feinheit auffallende, mit meisterhafter Sicherheit angewendete Kunstmittel wird der Satz allmählich ganz ins Überirdische entrückt. Alles ist reicher melodisch und harmonisch ausgestattet und hat das köstlichste instrumentale Ornat angelegt. Schicksalsmotiv und Schmerzensklage werden von den Pizzikati der Violoncelle und Geigen wie mit Harfen begrüßt. Wenn sich mit dem Trostgesange der Oboe (17) noch Horn und Soloviolїne vermischen, scheint sich der Himmel zu öffnen. Wie von weißen Engelsfittigen emporgetragen, erscheint die Gestalt der Geliebten, leicht in fließende Schleier gehüllt, denen kein Erdenstäubchen anhaftet, und vor dem Glanze dieser erkorenen Herzens- und Himmelskönigin müssen auch die letzten trüben Dünste der Leidenschaft in rosigem Dämmer verwehen.

Von den Freuden des visionären Andantes möchte das Allegretto des dritten Satzes gern zu niedrigeren Regionen herabsteigen, die realere Vergnügungen gewähren. Aber der Humor dieses bald in ängstlichen, kurzen Schritten einhertrippelnden, bald gleichgültig gelassen dahinschlendernden Gesellen ist an eine trauernde Grazie gekettet, die keinen derben Scherz verträgt und zu seinen Neckereien eine weinerliche Miene aufsteckt. Mit so müden, brennenden Augen mag ein Kranker in die Welt schauen, der sich zu genesen fürchtet, unschlüssig, ob er noch einmal zu den Leben-

den zurückkehren soll, um sich in ihren Reigen zu mischen, oder ob er sich nicht lieber zu den Toten legen soll, die in seinen Fieberträumen spukhafte Tänze aufführen. Das kurze Stück, das selbst wie ein Traum vorüberhuscht, ist reich an interessanten Einzelheiten, die nicht sowohl auf den Leser der Partitur als auf den Zuhörer im Konzertsaal, schließlich doch aber für beide in einer Person berechnet sind. So ist die zweite Hälfte des Hauptthemas:

20.

die Umkehrung des ersten (19), und die Fortestelle des zweiten Themas abermals eine Variante derselben Periode; drei Takte sind durch rhythmische Verkleinerung in zwei zusammengedrängt:

21.

f

Die Sechzehntelfigur wird dann von den Violinen zur Begleitung des von den Klarinetten zurückgeholten ersten Themas benutzt und diesem angepaßt:

22.

Womöglich noch unheimlicher als diese scheue, hinterhältige Fröhlichkeit ist der ausgelassene Spuk des Trios in H-dur (6/8 Takt) — ein Gespenstertanz bei hellichtem Tage, ein Contre zwischen Geistern verschiedener Kategorien, den alternierenden Chören der Bläser und Streicher zugeschrieben — dabei aber von bestrickender Anmut. Die beiden Mittelsätze sind kurz, und Frau Schumann blieb mit

ihrer Ansicht, sie seien den Außensätzen gegenüber zu unbedeutend, nicht allein. Brahms aber wußte, was er tat. Es war damals noch nicht die Zeit der unendlichen Symphonien, und das Gefühl für das Schickliche drückte Brahms den Rotstift in die Hand. Als er die Partitur der Mittelsätze durch Dessoff zum Notenschreiber schickte, bemerkt er dazu: „Kurz und bequem habe ich's dem Kopisten (und mir?) gemacht. Hoffentlich aber merkt man nicht, daß nur gewaltsam gekürzt ist. Das Finale verlangt die Rücksicht."

Keiner der beiden Mittelsätze würde den Zuhörer in der Stimmung entlassen, welche zu erregen in den Intentionen des Komponisten lag. Die Klassiker der Symphonie haben uns daran gewöhnt, die Mittelsätze im Zusammenhange des Ganzen zu betrachten. Auch bei Brahms' wirkt das Allegro durch Andante und Allegretto fort, wie die entsprechenden Sätze aller echten Symphoniker, die erst im Finale ihr endgültiges Wort aussprechen, den Ausgleich zwischen den streitenden Elementen bringen und Frieden machen zwischen Himmel und Hölle, Mensch und Schicksal, indem sie das Zeitliche mit dem Ewigen versöhnen, worauf schließlich alle Religion, Philosophie und Kunst ausgeht.

Wie die drei ersten Sätze der c-moll-Symphonie motivisch miteinander verknüpft sind — ein Satz wächst immer aus dem andern heraus — so sehen wir auch das Finale, das in seiner Adagio-Einleitung auf die Introduktion der Symphonie zurückgreift, in seinem Allegro aber in eine neue Welt eintritt, thematisch mit seinem unmittelbaren Vorgänger verbunden. Den Übergang bildet das Stück einer diatonischen Mollskala:

23.

und ihre vier Noten erinnern an das Schicksalsmotiv (1b), besonders an seine Umbildung in 10 — mit der Chromatik hat es seinen feindseligen Charakter aufgegeben. Dann folgt eine Ankündigung des Hauptthemas auf der Molldominant:

24.

Viol. u. Hörner.

In den Mittelstimmen der Holzbläser erklingt:

25.

eine Vergrößerung von 22. Es ist wie ein erster schwacher Lichtstrahl, den die Sonne in die graue Dämmerung des Morgens emporsendet. Das berühmt gewordene Rubato-Pizzikato des Streichorchesters flattert erregt auf, verscheuchtes Nachtgevögel, das sich vor dem Lichte des Tages fürchtet; wir denken an die verwandte Pizzikatostelle der Introduktion (3) und harren in banger Erwartung der kommenden Dinge. Auch uns hat das Tagesgrauen mächtig ergriffen; in Mitleidenschaft gezogen, starren wir in die schwindelnde, chaotische Nacht hinunter, in einen schwarzen Abgrund des Wahnsinns, wo die Gegenstände ihren Platz, die Gedanken ihre Ordnung vertauschen, wo alles in verworrener Angst umherwirbelt — Fetzen zerrissener geistiger Zusammenhänge, Trümmer eingestürzter Systeme und Splitter geliebter Idole! Haben wir die eilig dahinjagenden Wolkenschatten und quirlenden Nebel, jene Bläsermelodie und diese Streicherfiguren nicht schon gesehen und gehört, soll der furchtbare, im Allegro ausgekämpfte Streit von neuem beginnen? Ein donnernder, ff einsetzender Paukenwirbel antwortet auf die bange Frage, und schon glauben wir uns auf den Untergang alles Bestehenden gefaßt machen zu müssen, da ertönt, wie ein Zuruf von oben, die in Tönen redende Melodie des ersten Hornes:

26.

f sempre e passionato
(in der unteren Oktave)

Es ist eine starke Stimme, eine „Stimme des Herrn“, und man wüßte nicht, von wannen sie käme, wenn nicht aus der Tiefe einer

heiligen Kraft des Herzens, das sich selbst überwunden und seinen verlorenen Gott in sich wiedergefunden hat. Fromme Gemüter mögen ihr immerhin die Worte unterlegen: „Fürchte dich nicht, spricht der Herr, sei getrost, ich bin bei dir!“ Und wenn wir dabei des „Mynheer Dominus“ gedenken, wie der einundzwanzigjährige Brahms seinen väterlichen Freund Schumann zu nennen pflegte[1]), der ihm die „neuen Bahnen“ gewiesen und die Aufgabe seiner Zukunft gestellt hat, so hören wir denselben Sinn heraus. Auch an den sterbenden Roland und sein gutes Horn Olifant mögen wir uns erinnern, wie an manchen anderen Helden und Genius der Menschheit, der von Ronceval, dem irdischen Jammertale der Steine, Dornen und Tränen, glorreich zum Paradiese des ewigen Tages eingegangen ist. Die Posaunen:

27.

blasen keinem Toten, sondern einem zu neuem Dasein Auferstandenen, dem mit dem Eintritt des prächtigen, in vollen Klängen breithinströmenden C-dur-Themas die Sonne des Sieges scheint, um nimmermehr unterzugehen:

28.

---

[1]) Bd. I, 139.

Die elementare Wirkung dieser Geigenmelodie kann nur mit einem erhabenen Naturereignis, wie dem Sonnenaufgang, verglichen werden. Aber das ästhetische Gefühl ruht hier auf einer sittlichen Basis: der Held hat sich den wonnevollen Augenblick, der ihm noch schönere nachkommende Stunden verspricht, verdient, die Schönheit triumphiert mit der Moral. Die sechzehntaktige Melodie trägt den angeborenen Adel ihrer Gesinnung auf der Stirn; sie ist ehrlich, gesund, kräftig, zuverlässig und treu wie der Kern des Volkes, dem sie entstammt, und wäre wert, zu einer allgemeinen patriotischen Angelegenheit gemacht zu werden. Ein Kind kann sie auswendig behalten, so einfach ist sie, und kein Weiser vermag sie zu ergründen, so tief reicht sie ins Reich des Unbewußten hinab. Von wie vielen musikalischen Erfindungen der Neuzeit läßt sich dergleichen sagen? Der Dichter, der einen ihr adäquaten Text erfände, könnte uns eine Nationalhymne schenken; allerdings müßte er den Komponisten bitten, die zweiten acht Takte ein wenig zu ändern. Möglicher-, ja höchst wahrscheinlicherweise liegt dem anapästischen Schwunge des frisch ausgreifenden Gesanges ein ebenso schwungvolles Gedicht zu Grunde. Die Melodie steht jedenfalls in einem ähnlichen Verhältnisse zur Poesie wie das As-dur-Andante der f-moll-Sonate op. 5 zu Sternau's „Junger Liebe" und „Bitte", denen Brahms das Motto „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint" entlehnte[1]). Ihre Sangbarkeit hat dazu beigetragen, die Analogie mit dem Freudenhymnus in Beethovens Neunter Symphonie noch sinnfälliger zu machen. Der Takt

---

[1]) Vgl. I, 120 ff.

kommt in beiden Melodien vor. Auch sonst können sie ihre Verwandtschaft nicht verleugnen[1]). Das wollen sie auch gar nicht — im Gegenteil handelt es sich ohne Zweifel hier um eine demonstrative Betonung dieser Ähnlichkeit, und ist es auf eine Widerlegung der neudeutschen Tendenzmusiker und Beethovenfälscher abgesehen. Brahms hat lieber mit Werken als mit Worten polemisiert. Er knüpfte mit seiner c-moll-Symphonie dort wieder an, wo nach der Meinung Wagners und seiner Anhänger der Faden für immer abgerissen war, und rannte die mit hochmütiger Ignorierung Schuberts, Mendelssohns, Schumanns u. a. aufgestellte dreiste Behauptung, Beethoven habe der absoluten Musik in seiner Neunten den Scheidebrief geschrieben, und es gebe fortan keine Symphonie mehr, über den Haufen. Wie die Überlieferung meldet, meinte Beethoven nach der ersten Aufführung der Neunten Symphonie mit dem Chorfinale einen Mißgriff begangen zu haben, und äußerte zu vertrauten Freunden, er wolle dafür einen Instrumentalsatz ohne Singstimmen schreiben; das Hauptthema, das er später für das Finale des a-moll-Quartetts verwendete, war schon notiert[2]). Jedenfalls ist ihm nicht im entferntesten eingefallen, den Bankerott der Instrumentalmusik anzusagen, wie schon die noch vorhandenen Skizzen zu einer zehnten Symphonie beweisen.

Nachdem Brahms dem größten Symphoniker seine pflichtschuldige dankbare Verehrung dargebracht und diese äußerlich mit dem oben angeführten Takte markiert hatte, was soviel bedeutet, wie: keiner darf Beethoven umgehen, der es wagt, nach ihm Symphonien zu komponieren — suchte er zu beweisen, daß ein dem Problem der Neunten gleicher oder doch sehr ähnlicher Vorwurf auch ohne Chor, d. h. ohne Zuhilfenahme der Poesie ausgeführt und gelöst werden könne. Diesen Beweis glaubte er seiner Kunst und sich schuldig zu sein, ehe er den Platz erobern

---

[1]) Brahms konnte unglaublich grob werden, wenn ihm jemand zu verstehen gab, er habe Beethoven „kopiert“. Einer Exzellenz, die sich viel auf ihre musikalische Bildung zu gute tat und nach einer Probe der c-moll-Symphonie zu deren Schöpfer sagte: „Es ist merkwürdig, wie das C-Dur-Thema in Ihrem Finale dem Freudenthema der ‚Neunten‘ ähnelt“, erwiderte er: „Jawohl, und noch merkwürdiger ist, daß das jeder Esel gleich hört.“

[2]) Nottebohm, „Zweite Beethoveniana“, 180 ff.

und behaupten konnte, auf den er von Schumanns Prophetenwort berufen worden war. Und darum wählte er unter den Symphonien, die er bereits geschrieben hatte[1]), diese einzige aus, konzentrierte alle seine Fähigkeiten auf sie, wälzte sie jahrzehntelang im Kopfe herum und ruhte nicht eher, als bis er sich gerüstet fühlte, der schwersten Aufgabe seines Lebens und seiner Kunst völlig Genüge zu leisten.

Wie Goethe, der seine Behandlung der Paria-Trilogie mit einer aus Stahldrähten geschmiedeten Damaszenerklinge vergleicht, konnte Brahms von seinem Werke sagen, er habe sich Zeit gelassen, es von allem Ungehörigen zu läutern. Auch in dem weiteren Verlaufe des Finales kommt nichts „Ungehöriges" vor, obwohl der Satz in ein beabsichtigtes antithetisches Verhältnis zum ersten Allegro der Symphonie tritt und, während dort alles nach Innen hineingezogen wird, hier seine Stärke in der Expansion erprobt. Statt einer großen Durchführung gibt es mehrere kleine, welche die Festung des Hauptthemas wie Außenforts flankieren. Ein gesicherter Besitz ist dieses noch nicht, sondern er wird immer wieder heiß umstritten. Neben neuen Seitenthemen, wie das liebenswürdige animato:

29.

das sich in die Phantasie des Tondichters einnistet, um gelegentlich immer wieder ein neues Vögelchen flügge werden zu lassen, tauchen Gedanken aus früheren Partien des Werkes in veränderter Gestalt auf, wie das wild sich aufschwingende, ins Weite strebende:

30.

ff

---

[1]) Frau Karoline Brahms und Herr Fritz Schnack wußten übereinstimmend anzugeben, daß Johannes schon mehrere Symphonien vor der c-moll-Symphonie komponiert hat.

in welchem man nicht so leicht die synkopierten Sprünge der Holzbläser aus der Adagio-Einleitung wiedererkennt:

81.

das wieder eine freie Umbildung von 6 ist. Auch die zornigen Pizzikati greifen wieder ein, der Hornruf läßt sich von neuem vernehmen, und das Posaunenmotiv tritt in der Stretta des Più Allegro noch einmal in Kraft, um den endlichen Sieg zu entscheiden. Gerade das riesig aufgetürmte Finale zeigt, mit welcher Freiheit sich die symphonische Form behandeln läßt, wenn sie organisch aus entwicklungsfähigen Gedanken aufwächst. Von Schablone ist da nichts zu spüren. Nicht immer also braucht die Sonate, wie Brahms zu seinem Schüler Gustav Jenner sagte, das Thema zu machen.

Mit der c-moll-Symphonie legte Brahms den unerschütterlichen Grund zu seiner, an neuen interessanten motivischen Zusammenhängen reichen symphonischen Musik. Und so Herrliches er auch auf diesem Gebiet nach seiner ersten Symphonie noch geschaffen, — die Größe und hinreißende Gewalt ihres leidenschaftlichen Ausdrucks, die strenge Einheitlichkeit und unerbittliche Folgerichtigkeit ihrer von Bach genährten, auch über Beethoven noch hinausgehenden thematischen Erfindung und Entwicklung ist von keinem der späteren Werke übertroffen worden.

III.

Nachdem Brahms in Lichtental den Schlußstrich unter die c-moll-Symphonie gesetzt hatte, wollte er erst ihre Wirkung erproben, ehe er sie in Wien und anderen großen Städten zur Aufführung brachte. Selbstverständlich kam es dabei vor allem auf die Klangwirkung an, die sich nicht so sicher berechnen läßt wie ein mathematisches Exempel. Gerade in diesem Falle, der über seine Stellung als Symphoniker von Entscheidung sein konnte, durfte er es an der gebotenen Vorsicht nicht fehlen lassen. Er legte es Dessoff geradezu nahe, die Symphonie auf das Programm seines ersten Abonnementskonzertes zu setzen, und war unwillig, als ihn dieser nicht gleich verstand. Denn so hoch verstiegen sich die Hoffnungen des Bescheidenen nicht. „Sie könnten auch schreiben, wenn Sie nicht kommen!" fährt der Komponist den Hofkapellmeister an, der ihm seinen Besuch versprochen hatte. „Sie haben mit Kopisten renommiert, nun schicke ich morgen: die Stimmen schon zum ersten und die Partitur des letzten Satzes... ich hätte lieber erst das Finale geschrieben und es so eingerichtet, daß die Mittelsätze hernach hineingeheftet werden können[1])... Für den 4. November paßt Ihnen das Stück wohl nicht? (Das soll aber nicht zudringlich sein.) Aber ich wüßte mir für den ersten Spaß nichts Besseres — — — usw." Höflich ist das gewiß nicht, wenn man eine Gefälligkeit verlangt. Brahms entschuldigte sich auch gleich am nächsten Tage (13. Oktober): „Ich weiß nicht, was ich Ihnen gestern in der Schlaftrunkenheit schrieb, da ich, müde nach Haus gekommen, Briefe von Mannheim, München und Wien fand[2]). Es war mir nämlich immer ein heimlich

[1]) Vgl. das vorige Kapitel S. 90 f.

[2]) D. h. von Dirigenten, die sich um die Symphonie bewarben. Da Brahms keinen Grund mehr hatte, sein Werk zu verheimlichen, regneten ihm Anerbietungen von allen Seiten zu.

lieber Gedanke, das Ding zuerst in der kleinen Stadt, die einen guten Freund, guten Kapellmeister und gutes Orchester hat, zu hören. Da Sie aber nie ein Wort sagten, das Ding sich auch nicht durch Liebenswürdigkeit empfiehlt — so bitte ich die Kopiatur jedenfalls mit der Eile eines Mokkakäfers besorgen zu lassen. Herzlich Ihr J. Br."

Dessoff holte das Versäumte „mit der Eile eines Mokkakäfers" (eine seiner beliebten Redensarten!) nach, die Symphonie wurde am 4. November 1876 in Karlsruhe zum ersten Male aufgeführt und drei Tage darauf in Mannheim wiederholt, dort unter Dessoffs, hier unter Leitung des Komponisten. Zu dem interessanten Ereignis waren eine Menge auswärtiger Musiker und Musikfreunde, namentlich vom Rhein, herbeigeströmt, und es ging an den Karlsruher und Mannheimer Konzerttagen zu, wie bei einem Musikfest. Auch Simrock war gekommen. Brahms hatte ihm am Ende eines humorvollen Briefes den Mund wässerig gemacht: „Schade, daß Sie nicht Musikdirektor sind, sonst könnten Sie eine Symphonie haben. Am 4. ist sie in Karlsruhe. Ich erwarte von Ihnen und anderen befreundeten Verlegern ein Ehrengeschenk, daß ich Sie nicht mit solchen Sachen behellige." Simrock erwarb das Werk um den damals sehr bedeutenden Kaufpreis von fünftausend Talern, ließ es aber erst Ende 1877 erscheinen.

Die dritte Stadt, in welcher die Symphonie ihr Glück versuchte, war München. Brahms glaubte dort einer warmen Aufnahme um so sicherer zu sein, als Levi dem Freund in seinen Konzertprogrammen eine Stelle offen hielt. „Schicksalslied" und „Rhapsodie" waren dort in der Zwischenzeit, die seit dem Tutzinger Sommer und dem ersten Auftreten des Komponisten im Konzertsaale verflossen, gehört worden, und das „Triumphlied" hatte zur Bismarckfeier seine Schuldigkeit getan. Zwar bestand das alte herzliche Verhältnis der Freunde nicht mehr, da Levi, wie er selbst sagte, immer tiefer in die Wagnerei geriet[1]), und neuerdings war

[1]) Seinen Standpunkt, den Levi zwischen Wagner und Brahms noch eine Weile mit Glück behauptete, sucht er in einem ostensibeln, an Klara Schumann gerichteten Schreiben vom 3. November 1876 zu präzisieren und zu rechtfertigen. Da heißt es u. a.: „Ich kann es nicht finden, daß meine Ansichten für parador und meine Gesinnung (gegenüber meiner Vergangenheit)

wieder eine Spannung eingetreten, die erst durch die Symphonie gelöst werden sollte. Brahms nahm eine Einladung Wüllners nicht an, „weil Levi das mißverstehen könnte". „Bei diesem aber mag ich auch nicht wohnen, denn mindestens spielt er bisweilen Komödie mit seinen Freunden, und das liebe ich nicht." So schreibt Brahms noch von Lichtental an Allgeyer. Er wurde aber doch noch einmal Levis Gast, und der erfreute Gastgeber berichtet darüber an Frau Schumann, es sei alles wie früher zwischen ihnen, nur noch viel schöner. Mit Rührung und Dankbarkeit denke er seines (Brahms) Verhaltens gegen ihn. „Die Aufführung der Sinfonie", fährt Levi fort, „war ganz vortrefflich. Auch als Dirigenten habe ich Brahms wieder bewundert und in den Proben manches von ihm gelernt" ... War Levi ganz aufrichtig, als er dies schrieb, oder wollte er nur seiner Freundin keinen neuen Kummer bereiten? — Brahms, der zum zweiten und letzten Male auf dem Podium des Münchener Odeonssaales stand, erhielt so gut wie gar keine Beweise sympathischen Verständnisses oder auch nur freundlichen Entgegenkommens. Wohl gab es nach dem Finale Beifall und Hervorruf, aber diese Ova-

---

für Felonie gehalten werden. Und doch ist es, meine ich, nicht so schwer, einen Unterschied zwischen Dramatiker und Musiker zu statuieren. Brahms ist als Musiker gewiß ebenso erhaben über Wagner, als Mozart es war über Gluck. Aber hat deshalb nicht Gluck doch eine Stellung neben Mozart? Wagner selbst hält sich nicht für einen Musiker im Sinne unserer Klassiker. Ich finde alle seine Instrumentalkompositionen langweilig und armselig; wenn mir ein Schüler das bei Schott erschienene Albumblatt in die Stunde brächte, so würde ich ihn zur Tür hinausbekomplimentieren. Aber wenn bei Wagner die Musik im Dienste des Dramas steht, so bringt er Wirkungen hervor wie Keiner vor ihm. Da er nun eben ein so ganz Anderer ist als Alle vor ihm und neben ihm, da er keine Musik machen kann und will, sondern ein deutsches Drama zu begründen versucht, so sehe ich nicht ein, warum sich eine ehrliche, herzhafte Bewunderung seiner Schöpfungen nicht mit einer ebenso ehrlichen für Bach und Beethoven und Brahms vertragen sollte. Mir wenigstens ist das Schicksalslied oder das G-dur-Sextett darum nicht ferner gerückt, weil ich Tristan für ein großes Kunstwerk halte. Hier, wie überall, erzeugen nur die fanatischen Freunde und Feinde das Mißverständnis. Die Bande, die sich Wagnerianer nennt, die neben einem Wagner einen genialen Schwindler wie Liszt auf ihren Schild erhebt, ist mir ebenso ekelhaft, als mir die prinzipiellen Gegner unbegreiflich sind." (Litzmann a. a. O. III, 341 f.)

tion verriet sich, wie Ohrenzeugen feststellten, allzu deutlich als Ausdruck der Erleichterung und konnte die Tatsache, daß die ersten drei Sätze des Werkes durchgefallen waren, nicht beschönigen. Brahms tat so, als ob er von der Umwandlung, die mit dem Münchener Konzertpublikum vorgegangen war, nichts merkte. Vielleicht fiel sie ihm in der Hitze des Gefechtes wirklich nicht besonders auf, denn er wußte an Dessoff und Frank zu berichten, wie behaglich und hübsch es in München gewesen sei. Über der Freude, daß es ihm gelang, Levi und Wüllner, die sich mehr und mehr als Gegenfüßler zu betrachten begannen, wieder „schönstens zusammengebracht zu haben", vergaß er manches andere und sich selbst.

Noch unzweideutiger aber wurde, um dies gleich hier vorweg zu nehmen, die c-moll-Symphonie in München abgelehnt, als Levi sie dem Publikum im nächsten Jahre wieder vorzusetzen wagte. Er hatte sie an die Spitze des dritten Akademiekonzertes gestellt, wie eine Herausforderung; sie wurde weit mangelhafter ausgeführt als unter Brahms' eigener Direktion, und ihr Schicksal war für München besiegelt. Brahms selbst mag die mittelbare Veranlassung zu dieser Maßregel gegeben haben, die Levi hinterher als taktischen Fehler erkannte. Er hatte Levis Einladung, zur zweiten Symphonie nach München zu kommen, mit der eiligen brieflichen Bemerkung beantwortet: „Ich fände es zwar besser, Ihr machtet die c-moll; falls Ihr jedoch im Laufe des Dezembers ein Konzert hättet, so könnte ich die D-dur machen." Levi las, wenn nicht eine Bedingung, so doch den Wunsch heraus, die erste Symphonie zu wiederholen, während Brahms in Erinnerung an die ungenügend vorbereitete Aufführung dieser ersten und ihres geringen Erfolges nur ironisch zu verstehen geben wollte, sie hätten in München ja die erste Symphonie noch nicht kapiert und verdaut. Sein unruhiges und nicht ganz reines Gewissen beschwichtigte Levi mit äußeren Gründen, die er in Briefen an Klara Schumann und Franz von Holstein geltend machte. Er stellte den Sachverhalt so dar, wie er ihn sah oder doch sehen wollte, als er an den Komponisten des „Haideschacht" im Mai 1878 schrieb: „Eine sehr traurige Erfahrung habe ich diesen Winter mit Brahms' c-moll-Symphonie gemacht. Ich habe nie etwas Peinvolleres erlebt. Nach dem ersten Satze Stille, nach

dem zweiten auf einige Klatschversuche lebhaftes Zischen, ebenso nach dem dritten. Es war eine abgeredete Sache; die Opposition ging nicht etwa von Wagnerianern aus, sondern von den sogenannten Klassikern, an der Spitze der Referent der ‚Augsburger Abendzeitung‘, der nur für Lachner, Rheinberger, Zenger und Rauchenegger schwärmt, und der schon einige Wochen vor der Aufführung die Akademie gewarnt hatte, die Symphonie zu bringen, da sich das Publikum dies nicht gefallen lassen würde! Das wäre nun alles gleichgültig, wenn ich im Orchester einen Rückhalt hätte, aber ich wüßte nicht Einen Musiker zu nennen, dessen Augen ich bei irgend einer schönen Stelle des Werkes hätte begegnen mögen. Nach der Aufführung regnete es Zeitungsschimpfereien und anonyme Briefe von Abonnenten, die ihren Austritt androhten; ja, es soll sogar eine Agitation unter den letzteren vorbereitet werden, wonach die Akademie gezwungen werden soll, ihr Programm bei Beginn der Saison zu veröffentlichen, damit man sich, falls wieder eine Brahmssche Symphonie komme, nicht abonniere!“ Seiner Freundin Klara aber bekennt er, zu rasch zwei Brahmssche Stücke hinter einander gebracht zu haben. (Eugenie Menter, die jüngere, bei weitem musikalischere Schwester der berühmten Sophie Menter, hatte kurz vorher das Klavierkonzert wiederholt.) Er sei aber von einem Rezensenten, dessen Warnung zu beachten ihm wie Feigheit erschienen wäre, gereizt gewesen.

Andererseits hat Levi es nie geleugnet, daß er kein rechtes innerliches Verhältnis mehr zu dem Symphoniker Brahms gewinnen konnte. Im Gegensatz zu seiner früheren Überzeugung[1]) war es bei ihm eine Art von hartnäckigem Dogma geworden, daß sein Freund, den er als Chor- und Kammermusikkomponisten

[1]) Noch im Jahre 1871 hatte Levi geschrieben: „Wenn einer berufen ist, uns auch im Opernwesen wieder die rechten Pfade zu zeigen, so ist Er (Brahms) es allein. So lange Wagner allein steht, ist es begreiflich und berechtigt, daß ihm alle Welt zujauchzt, denn wie man auch von ihm denken mag, daß es ihm ernst und heilig um die Sache ist, daß er sich die höchsten Ziele setzt und mit eminenter Begabung und rastloser Energie denselben nachstrebt, das darf man nicht leugnen. Wie es freilich mit ihm werden wird, wenn einmal ein Musiker wie Johannes ihm auf diesem Gebiete begegnet, das weiß ich nicht.“ (Litzmann a. a. O. III, 267.)

ersten Ranges, vor allem aber als Lyriker bewunderte und liebte, weder eine Oper noch eine Symphonie zu schaffen im Stande sei, und zur Bekräftigung dieses Dogmas hatte seine musikalische Entwicklung, die ihn von Schumann über Brahms und von diesem weg zu Wagner führte, nicht wenig beigetragen. Auch er war, ohne es zu wollen und zu wissen, einer jener Wagnerianer geworden, denen jeder Ausspruch des Meisters für ein Orakel oder Evangelium gilt. Eine Symphonie neben oder nach Wagner sollte, nach der Doktrin der Partei, ebenso unmöglich sein, wie eine Oper, da das Musikdrama beide zu einem höheren und schöneren Dritten in sich vereinige. Daß Levi dann trotzdem noch für Brahms (mit einer Aufführung der zweiten Symphonie) in die Schranken trat, und seiner Überzeugung ein teuer bezahltes Opfer abgewann, gereicht dem Freunde zur Ehre. Freilich wußte er und sein Orchester mit der holdseligen, in Naturgenuß und Menschenliebe träumerisch schwelgenden D-dur-Symphonie noch weniger anzufangen, als mit dem schmerzlichen Pathos der schicksalsvollen ersten. Dem Orchester war es besonders empfindlich, daß es sich vorwerfen lassen mußte, den Anforderungen der Brahmsschen Musik auch von der rein technischen Seite nicht gewachsen zu sein, und das Publikum, das mit Recht große Stücke auf diese Eliteschar hielt, die sich in Bayreuth so rühmlich bewährte, wurde zuerst verstimmt, dann erbittert, bis es aus seiner passiven Abneigung schließlich zu aktivem Widerstand überging.

Daß Brahms die Lage der Dinge richtig beurteilte und ebenso gut wußte, woran er mit Levi war, wie dieser mit ihm, lesen wir in einem Briefe vom 18. Februar 1878, dem letzten, den er an ihn richtete. Levi hatte ihn eingeladen, die D-dur-Symphonie in München zu dirigieren, und der nach Dresden übersiedelte Wüllner hatte dasselbe getan. Da schreibt Brahms: „Zur Symphonie sage ich ungern Nein, denn was dem Fasner recht ist, ist dem Fasolt billig. Aber ich sollte es doch; nach Dresden denke ich nicht zu gehen. Übrigens muß ich das Symphonie-Schreiben schon aufgeben, der vielen unnützen Reisen und unzähligen Briefe wegen! D i e s e (Symphonie) würde übrigens bei Euch noch weniger jemanden Spaß machen als die vorige . . .“ Die Einladung Levi's sollte wohl auch nur eine Formalität sein. Schon 1876,

als Brahms zur c-moll-Symphonie nach München gekommen war und dort bei Levi wohnte, fühlten sie verlegen die Anwesenheit eines unsichtbaren Dritten, der zwischen ihnen stand, und beim Abschied ahnte Levi, daß er den verlorenen Freund niemals wiedersehen würde[1]).

In Wien wurde die c-moll-Symphonie erst am 17. Dezember 1876 aufgeführt, und zwar nicht bei den Philharmonikern, was das nächstliegende, natürlichste und beste gewesen wäre, sondern im zweiten der nunmehr von Herbeck geleiteten Gesellschaftskonzerte, wenn auch unter der Leitung des Komponisten. Herbeck hatte gleich Wind von der sensationellen Novität bekommen und gebeten, sie ihm zu überlassen. „Ich habe keine Ahnung, woher ihm eine kam“, sagte Brahms; da er aber weder den Empfindlichen zeigen, noch hinter seinem Gegner an Großmut zurückstehen wollte, so willigte er ein. „Ich finde es eigentlich ganz hübsch, daß ich die Symphonie der Gesellschaft und meinen Choristinnen vorspiele — wenn ich gleich mit einiger Wehmut an die Philharmo-

---

[1]) Jener Dritte, der die Fortschritte seines stillen Antagonisten mit wachsender Wut verfolgte, ließ dann in seinem offiziösen Leib- und Schimpforgan, den „Bayreuther Blättern“, einen Artikel „Über das Dichten und Komponieren“ los, in welchem Brahms der Standpunkt gar erbärmlich klar gemacht, und er u. a. als Duckmäuser, Betrüger und Fälscher an den Pranger gestellt wurde. Ohne ihn mit Namen zu nennen, imputiert Wagner dem „Komponisten des letzten Gedankens Robert Schumanns“ die „Schuld“, besser komponieren zu wollen, als er könne, in der Absicht, Kunsturteil und Musikgeschmack zu verderben, Direktionen, Vorstände und Behörden irre zu führen, um etwa Hamburger Festbankette oder Breslauer Doktordiplome zu erschnappen, und ehrlichen Leuten für schlechte Ware gutes Geld abzunehmen. „Daß auf der Grundlage der Anerkennung des Richtigen als des Echten alles, was wir an Schule, Pädagogie, Akademie u. dgl. besitzen, durch Verderbnis der natürlichsten Empfindungen [Siehe Tristan und Isolde, Siegmund und Sieglinde, Senta, Elsa, Siegfried e tutti quanti!] und Mißleitung der Anlagen der nachwachsenden Generationen [Siehe die musikalischen Neurastheniker Wagnerscher Provenienz in Oper und Konzert!!] kretinisiert wird, mögen wir als Strafe für Trägheit und Schlaffheit, darin wir uns behagen, dahinnehmen. Aber, daß wir dies alles noch bezahlen, und nun nichts mehr haben [Siehe das Bayreuther Defizit von anno dazumal!!!], wenn wir zur Besinnung kommen, namentlich, wenn wir Deutschen uns andererseits einreden, wir seien etwas, — das, offen gestanden, ist ärgerlich!“ — (Bayreuther Blätter 1879, VII. Stück.)

niker denke.“ Drei Tage vorher hatte Brahms sein als „neu“ angezeigtes H-dur-Trio bei Hellmesberger gespielt — eine sehr ehrwürdige Novität von zweiundzwanzig Jahren! Auch das am 30. November ebendort aufgeführte B-dur-Quartett konnte nur für Wien eine Neuheit sein. Joachim war den Wiener Kollegen am 14. Oktober 1876 mit der Berliner Première zuvorgekommen. Da Brahms außerdem am vierten Hellmesbergerschen Quartett-Abende mit seinem beliebten Klavier-Quartett in g wieder vor das Publikum trat, so erschien er dreimal hinter einander auf dem Programm — eine Auszeichnung, die Hellmesberger sonst nur den Klassikern zuteil werden ließ.

Die Wiener Brahms-Tage bedeuteten ebensoviele dies fasti für Billroth, ja, der enthusiasmierte Musikfreund feierte damals eine ganze Festwoche, da er dafür sorgte, daß alle Quartett- und Trioproben in seinem Hause abgehalten wurden, wo es dann immer hoch herging. Nach dem Gesellschaftskonzert, in welchem Brahms die Symphonie dirigierte, gab er ein Diner, dem auch Goldmark — seit dem glänzenden Erfolge der „Königin von Saba“ eine europäische Zelebrität — beiwohnte, und in seiner Einladung schreibt er, noch ganz hingerissen von dem Eindruck der Generalprobe, an den Freund: „Das Beste, was Küche und Keller bei mir vermag, soll Dir gewidmet sein!“ Der Genius aber war von ihm zuvor noch anders bewirtet worden, denn er konnte ihm Geist für Geist kredenzen. Die von Brahms entliehene Partitur stellte er ihm am 10. Dezember mit folgendem charakteristischem Begleitschreiben zurück: „Verzeih, daß ich Dir erst heute Deine Partitur zurückschicke! Doch ich konnte mich schwer davon trennen! Nach und nach brachte ich doch mehr daraus zusammen, als ich selbst gehofft hatte, und wenn die verdammten Klarinetten und Hörner nicht eine so eigensinnige Art, die geschriebenen Noten aufzufressen, hätten, so wäre es noch leichter gegangen. Den letzten Satz habe ich am vollkommensten bewältigt; er erscheint mir von herrlichster, großartigster Vollendung und hat mich oft an die architektonische Behandlung des Triumphliedes erinnert; das Hauptmotiv erscheint wie ein weihevoller Hymnus, erhaben über Allem wie verklärt liegend; wie die einzelnen Teile im Großen und Kleinen gruppiert sind,

sich immer höher hinaufwölbend, und doch alles so klar und sicher dasteht und sich so natürlich aus sich selbst gestaltet, als wenn es von selbst so gewachsen wäre — das ist unvergleichlich schön. Doch wenn der letzte Satz auch für sich schon eine Perle in der Kunst ist, so wirkt er noch ganz besonders als Abschluß des ganzen Kunstwerkes großartig. Von dem ersten Satz habe ich nur einen mehr allgemeinen elementaren Eindruck gewinnen können, wenngleich mir der äußerliche Zusammenhang weit klarer geworden ist als beim ersten Hören. Über die Schönheit der beiden Mittelsätze kann kein Zweifel sein. Daß der ganzen Symphonie ein ähnlicher Stimmungsgang zu Grunde liegt wie der Neunten von Beethoven, ist mir beim Studium immer mehr aufgefallen, und doch tritt gerade Deine künstlerische Individualität in diesem Werke besonders rein hervor. Es ist sonderbar, die abgebrauchten Ausdrücke „real“ und „ideal“ von Musik zu brauchen, nnd doch weiß ich Dir kein anderes Epitheton beizulegen als die Idealität Deiner Inventionen und ihrer künstlerischen Entwicklung. Nicht minder sonderbar mag es Dir erscheinen, wenn ich sage: Ich fürchte mich fast vor dem ersten Hören, denn in meiner Phantasie hat sich bereits ein so festes Tonbild von dem Ganzen festgesetzt, welches schwer erreicht werden wird. Ich wollte, ich könnte die Symphonie ganz allein hören, im Dunkeln, und fange an, König Ludwigs Sonderbarkeiten zu verstehen. Alle die dummen, alltäglichen Menschen, von denen man im Konzertsaal umgeben ist, und von denen im günstigsten Falle fünfzig Sinn und künstlerische Empfindung genug haben, um ein solches Werk in seinem Kern beim ersten Hören zu erfassen — von Verstehen gar nicht zu reden —, das alles verstimmt mich schon im voraus; ich hoffe jedoch, daß die musikalische Masse hier genügend musikalischen Instinkt hat, um zu begreifen, daß da oben auf dem Orchester etwas Großartiges vorgeht. Auf die Introduktionen des ersten und letzten Satzes würde ich das größte Gewicht bei den Proben legen: so klar sie sind, wenn man die darauf folgenden Sätze kennt, so sind sie doch am schwersten von allen Teilen des Werkes zu erfassen; es darf da kein Zweifel in Ton und Rhythmus sein . . .“

Brahms bedankte sich für all die ihm erwiesene Liebe und Güte bei dem Freunde mit den einfachen Zeilen: „Liebster Freund,

ich wollte, es gäbe zwei Worte, denn mehrere tun's gar nicht, die Dir recht deutlich sagen könnten, wie dankbar ich Dir bin, für die Tage, welche Dein gestriger Mittag beschloß. Ich möchte nicht gerade sagen, das bißchen Komponieren sei eitel Müh' und Arbeit, bloß ein fortgesetztes Ärgern, daß nichts Besseres kommen will, — aber Du glaubst nicht, wie schön und erwärmend man eine Teilnahme wie die Deine empfindet; in dem Augenblick meint man doch, das sei das Beste vom Komponieren und allem, was drum und dran hängt. So schön und vollkommen, wie Du sie zeigen kannst, wird sie Einem auch selten. Es gehört doch viel dazu!"

In dem weiter oben mitgeteilten Briefe, der den Philharmonikern der Symphonie wegen einen tiefen Seufzer nachschickt, bringt Brahms dem Freunde eine große Neuigkeit zur Kenntnis: seine Berufung nach Düsseldorf und die Absicht, ihr Folge zu geben. Er habe, sagt er, so lange und so ernstlich sich eine derartige Stellung und Berufstätigkeit gewünscht, daß er jetzt ein ernstes Gesicht dazu machen müsse. Ungern gehe er von Wien fort, und mancherlei spreche gegen Düsseldorf, so auch die Geldfrage, an der das Engagement Stockhausens und Klara Schumanns bei der Berliner Hochschule gescheitert sei. Vor der Hand zeige sich das Kultusministerium sehr freundlich und entgegenkommend. Die Art und Weise der Einladung habe ihm sehr gefallen, die besten Männer interessierten sich aufs wärmste dafür, und ihre Briefe seien der Art, daß sie jedes Bedenken verstummen machten. „Meine Hauptgründe dagegen sind kindlicher Natur und müssen verschwiegen bleiben (etwa die guten Wirtshäuser in Wien, der schlechte, grobe, rheinische Ton, namentlich in Düsseldorf) und — in Wien kann man ohne weiteres Junggeselle bleiben, in einer kleinen Stadt ist ein alter Junggeselle eine Karikatur. Heiraten will ich nicht mehr und — habe doch einige Gründe, mich vor dem schönen Geschlecht zu fürchten."

Jene die von Brahms erwähnten „besten Männer", die sich für seine Berufung auf das wärmste interessierten, waren vor allen anderen der Regierungsrat Dr. Steinmetz und der Präsident Bitter in Düsseldorf, beides leidenschaftliche Musikliebhaber. Steinmetz, damals Mitglied der Regierung, und ihr Justitiar, Bitter, der geschätzte Bach-Biograph, der höchste staatliche Verwaltungs-

beamte und als solcher dem Kultusminister zunächststehend, hätten keine Veranlassung und auch keine Befugnis gehabt, in die musikalischen Verhältnisse der Stadt reorganisatorisch einzugreifen, wenn sie nicht beide von lebhaftem Bedauern erfüllt gewesen wären darüber, daß an Mendelssohns, Hillers und Schumanns Stelle ein Tausch stand, der durch Gewöhnung an mittelmäßige Leistungen den Geschmack und das Urteil des Publikums herabbrachte. Als oberste Aufsichtsbehörde der Stadt Düsseldorf konnte Bitter zwar mit dem Oberbürgermeister, der über den Gehalt des städtischen Musikdirektors verfügte, Fühlung nehmen, besaß aber die Kompetenz nicht, um dem Allgemeinen Musikverein, einer unabhängigen Körperschaft, und dessen Vorsitzendem Justizrat Hertz Vorschriften zu machen. Wenn jedoch, wie Bitter wollte, in Düsseldorf später eine staatliche Hochschule für Musik errichtet würde, so verstand es sich von selbst, daß der dafür in Aussicht genommene Direktor die natürliche Anwartschaft auf die Leitung des Musikvereins besaß. Dieses Direktorat sollte als besondere Lockung für Brahms in der Reserve behalten und vorläufig der Vereinsleitung wegen mit ihm verhandelt werden. Die Verträge der Musiker, welche zum städtischen Orchester gehörten, wurden mit dem Oberbürgermeister abgeschlossen, und dieser war ihr oberster Vorgesetzter. Er hatte das Recht, Mitglieder anzustellen und (mit vierzehntägiger Kündigung!) zu entlassen, er konnte sich in alles hineinmischen, was zur Organisation des Orchesters gehörte. Im „Reglement für das städtische Orchester" heißt es: „Die Mitglieder des städtischen Orchesters haben in allen Fällen mitzuwirken, in denen von der städtischen Verwaltung diese Mitwirkung angeordnet wird, auch auswärts . . . Die Mitglieder usw. haben als Vorgesetzte den Oberbürgermeister, resp. den ihn vertretenden Beigeordneten sowie (!) den Kapellmeister des städtischen Orchesters anzusehen und den Anordnungen der- [nicht des-] selben unbedingt Folge zu leisten." Neben dem Magistrat fungierte noch ein besonderer „städtischer Orchester-Vorstand", der ebenfalls sein gewichtiges Wort dreinzureden hatte. Die Verhältnisse waren also keineswegs völlig klar und einfach, und sie mußten sich dadurch noch mehr verwickeln, daß einerseits der Kultusminister nicht über Nacht für das Hochschulprojekt gewonnen werden konnte, andrerseits Tausch,

wie zu erwarten stand, alle Minen springen ließ, um den Anschlag auf seine künstlerische und moralische Existenz abzuwehren, und endlich Brahms der Mann nicht war, der sich unbesonnen in ein kaum absehbares Abenteuer stürzte — hatte er doch bei Singakademie, Singverein und Gesellschaft der Musikfreunde Erfahrungen genug gesammelt, um sich vor leichtsinnigem Optimismus zu schützen!

Es wurde viel hin- und hergeschrieben in dieser Angelegenheit zwischen Bitter, Steinmetz, Klara Schumann, die als Freundin des Regierungsrates die Initiative ergriffen hatte, und Brahms, der mit jedem Briefe, den er aufsetzen mußte, ungeduldiger und ungemütlicher wurde. Wohl wußte er es zu schätzen, daß der verehrte Regierungspräsident sich in Person zu ihm nach Lichtental bemühte, daß der für ihn und die gute Sache begeisterte Steinmetz ihm die glänzendsten Aussichten eröffnete, und daß er auf Veranlassung Eduard Bendemanns, der als ehemaliger Direktor der Düsseldorfer Malerakademie auch nach seinem Rücktritt ins Privatleben noch zu den einflußreichsten und angesehensten Persönlichkeiten der Stadt gehörte, und anderer künstlerischer Notabilitäten eine mit mehr als zweitausend Unterschriften bedeckte Adresse erhielt, die ihn bewegen sollte, den ehrenvollen Antrag anzunehmen. Gleich der erste, an Steinmetz adressierte Brief — er ist noch vom „September 1876“ datiert, fällt durch seinen prüfenden, zurückhaltenden, fast befremdend diplomatischen Ton auf.

„Für Ihr sehr wertes Schreiben“, heißt es da, „bin ich Ihnen ganz außerordentlich und von Herzen dankbar. In einem Fall, wie der mir entgegentretende, ist es ja das Wünschenswerteste, das Wichtigste und Erfreulichste, auf die Sympathie der Besten hoffen zu dürfen. Ihr Brief spricht diese nun so einfach und in so schöner Weise aus, daß er — nur vielleicht zu sehr geeignet ist, Vertrauen zu erwecken und Bedenken zu zerstreuen.

Empfinde ich nun gleich den lebhaften Drang, durch ausführlichere Aussprache meine Danbarkeit für so viel Interesse zu zeigen, so bin ich doch in Verlegenheit deshalb. Ich merke, daß, was ich zu sagen und zu bedenken habe, ich doch zum größten Teil mir zu sagen, mit mir auszumachen habe. Im allgemeinen wird wohl die etwaige weitere Verhandlung manches zur Sprache

bringen, und ich möchte heute am liebsten nur sagen, daß Ihr Brief mir den Ruf vom Rhein noch eins so verlockend klingen läßt. Auf Ihre Frage deshalb bemerke ich, daß ich unter allen Umständen sehr gern die Übungen des Singvereins leiten werde, ja, daß ich dies mir ausgebeten haben würde. Ein Stellvertreter bleibt dann für vorkommende Fälle doch zu wünschen.

Ich hätte den Antrag gern früher gehabt — das brauche ich nicht zu sagen. Jetzt wird der Entschluß schnell zu fassen sein und die Tätigkeit sofort zu übernehmen? Man besähe gern alles und bereitete vor.

Wonach ich am liebsten fragen möchte, wird mir wohl nur durch die Erfahrung, nicht durch bloße Worte und Zahlen beantwortet. Es ist dies die Stellung und die pekuniären Verhältnisse der Musiker. Ich habe sie oft in Deutschland derart gefunden, daß ich nicht gern als Direktor von ihnen das Nötige — d. h. viel verlangt hätte. Ich bin wohl nicht praktisch genug, um hierüber durch bloße Mitteilungen belehrt zu werden. Sonst früge ich nach den Gehalten, und wie die Herren außer anderem im Theater in Anspruch genommen werden. (Wieviel Opern? Zwischenaktsmusik? usw.)

Ist aber das ‚Defizit‘ nicht erblich, und werde ich nicht darunter zu leiden haben, namentlich, was das Anschaffen von Musikalien und das Engagement von Künstlern angeht?

Eine Mitteilung der Programme der letzten (fünf oder zehn) Jahre wäre mir doch recht erwünscht — im günstigen Fall wäre ich eben gern etwas orientiert.

Mit besten Wünschen für diesen günstigen Fall und nochmaligem herzlichem Dank für Ihren Brief zeichne ich in ausgezeichneter Hochachtung sehr ergeben J. Brahms.“

Zwei Punkte waren es, die ihn von Anfang an beunruhigten, und über die er nicht hinwegkommen konnte: die Hochschule und Tausch. Wider Verhoffen und Erwarten erklärte Brahms, daß er sich aus der Leitung einer Musikschule in Düsseldorf nicht nur wenig mache, sondern daß er eine solche überhaupt nicht zu übernehmen wünsche. Sie hätte ihm die freie Muße, die er zum Schaffen und Aufführen seiner Werke brauchte, auf ein Minimum geschmälert und ihn selbst in unberechenbarer Weise engagiert.

Ihm war es im Gegenteil um eine möglichst genaue und enge Abgrenzung seiner Pflichten, die auf die Direktion von sechs Konzerten und der Düsseldorfer Musikfeste beschränkt bleiben sollten, und eine möglichst umfangreiche und gesicherte Ausdehnung seiner Rechte zu tun. Er wollte die oberste Autorität in allen künstlerischen Sachen besitzen und sie kontraktlich festgestellt und garantiert wissen: weder Staat noch Stadt sollte ihm mit Programm- und Engagementsvorschlägen kommen dürfen. Ebenso wichtig aber war ihm die Sorge um seinen Amtsvorgänger, beziehungsweise, daß für dessen Abfindung das Anständige geschehe. Einen Tausch und dessen Anhang im Rücken zu haben, den Intriguen und Insulten von Liedertafel- und Gesangvereinsmitgliedern ausgesetzt zu sein, entsprach seinem Geschmack nicht. Hätte er deshalb in dem liebenswürdigeren Wien seinem Rivalen Herbeck freiwillig das Feld geräumt, um unter weit ungünstigeren Umständen dasselbe Spiel in Düsseldorf wiederholt zu sehen? Dort wäre er gewiß vom Regen unter die Traufe gekommen. Seine Unruhe und seine Bedenken steigerten sich, als am 2. Dezember in Düsseldorf ein Flugblatt ausgegeben wurde, dessen anonymer Verfasser energisch für Tausch eintrat, den Düsseldorfern ein langes Sündenregister vorhielt und das abschreckendste Bild der dortigen Einrichtungen und Gepflogenheiten entrollte. Ohne Zweifel enthielt dieser öffentliche, in tausenden von Exemplaren verbreitete „Appell an die Gerechtigkeit unserer Bürgerschaft und deren Vertretung“ neben vielen Übertreibungen und Entstellungen manches Wahre, und mochte er seinen Zweck bei den Rheinländern, die an derartige Plänkeleien von jeher gewöhnt waren, nicht erreichen, so hat er doch seinen Eindruck auf Brahms nicht verfehlt. Wenn der Schreiber diesen Effekt etwa gar beabsichtigt haben sollte, so wäre sein ungeschickt abgefaßtes Memorandum ein Meisterstück zu nennen. Nichts Unangenehmeres konnte Brahms erfahren als die Tatsache, daß in der Kommission, welche ihn als die für das städtische Musikdirektorat geeignete Persönlichkeit vorgeschlagen hatte (deren Mandat hierzu jedem Unbefangenen unerfindlich gewesen sei), von sämtlichen ausübenden Vereinen, die dabei in Frage kamen, nur der Gesang-Musik-Verein vertreten war, und daß der Abgeordnete gerade dieser ausschlaggebenden Körperschaft eine gegen ihn gerichtete Kollektiverklärung

sämtlicher Mitglieder überreichte[1]). Weiter aber bekam er zu hören, daß der Dirigent „herumlaufen muß“, wenn er seinen Chor zusammenbringen und ein Lokal für die notwendigen Proben finden will, was Tausch unverdrossen immer getan, daß dieser nach einundzwanzigjähriger Tätigkeit als städtischer Musikdirektor nicht mehr als fünfhundert Taler bezog, wozu dann noch zweihundert vom Gesangverein zugeschlagen wurden, daß er daneben den Instrumental- und Männergesangverein versorgte, und daß ihm die vier Stellungen zusammen nicht so viel abwarfen, um davon leben zu können, weshalb er durch Lektionen noch das Doppelte dazu verdienen mußte. Nicht die Erbärmlichkeit dieser Verhältnisse allein war es, was Brahms abstieß und warnte, sondern dazu der Gedanke, daß er einen immerhin tüchtigen und bei seinen Leuten beliebten Mann verdrängen sollte, ohne ausreichende Garantien dafür zu erhalten, daß dies weder dessen noch sein eigener Schade sein würde. Der Schluß des Appells richtet seine halbversteckte Spitze direkt gegen Brahms, der bei dem schlecht vorbereiteten Aachener Musikfeste von 1875 den ihm von Joachim in die Hand gegebenen Taktstock ohne Lust ergriffen und sehr salopp geführt hatte: „Als Dirigenten kennen wir Brahms soweit, als er sein Schicksalslied auf dem letzten Musikfeste dirigierte, und daß er nirgends eine Stelle auf längere Zeit behalten hat, weil ihm die künstlerische Freiheit für seine Kompositionen erforderlich war. Die Aussicht ist keine unwahrscheinliche, daß Brahms unter den geschilderten Verhältnissen, die sich für ihn, wenn er trotz allem die Stellung annehmen sollte, insoweit günstiger gestalten, als er sich für etwa den vierfachen Gehalt zu ein Viertel der Tätigkeit verpflichten müßte, höchstens ein bis zwei Jahr darin verbleiben würde.“

Wie Brahms auf das Flugblatt reagierte, läßt sich deutlich

---

[1]) Erst am 20. Dezember wurde, nach einer brieflichen Mitteilung von Frau Bertha Matthes an Klara Schumann, in einer Stadtratssitzung die Frage erledigt: ob Tausch als städtischer Musikdirektor angestellt werden sollte — seit Schumanns Erkrankung amtierte er immer noch als dessen Stellvertreter! — oder ein Musiker größerer Bedeutung. Die erste Frage wurde mit 17 gegen 7 Stimmen verneint, die zweite mit 17 gegen 7 Stimmen bejaht. (Litzmann a. a. O. III. 344.)

aus einem Schreiben erkennen, das er am Weihnachtsabende an den Präsidenten richtete. Es war bereits eine halbe Absage.

„Es wird Ihnen schwerlich unerwartet kommen", schreibt er, „wenn ich bekenne, daß meine Bedenken gegen die Musikdirektorstelle dort ungemein gesteigert sind. Ich sehe immer mehr ein, daß ich weder die Sympathie für Tausch noch die Bedenklichkeit der Hochschul-Angelegenheit im geringsten überschätzt habe.

Ich kenne Tausch nur als tüchtigen, sehr begabten Künstler, nicht seine Leistungen als Direktor. Es mag sein, daß man Ursache hatte und hat, damit unzufrieden zu sein. Es mag also sein, daß Sie und andere Wenige das Rechte wollen. Da wären aber die Betreffenden wenig zu loben, die dem so lange zusahen.

Mir aber kann es nicht einfallen, jemand verdrängen zu wollen, den so viele mit so viel Recht halten zu müssen glauben. Ich finde es außerordentlich, wie laut, deutlich und herzlich man für Tausch einsteht; den gewöhnlichen Lauf der Welt bedenkend — doch ich will nicht grob gegen die Menschheit werden.

Sie sind über alles besser unterrichtet als ich, und ich brauche nicht weitläufiger [auszuführen], durch wie vieles dies klar gesagt wird, so dadurch, daß der vierjährige Aufschub meines Antritts eine nötige Rücksicht ist[1]).

Ebenso muß ich finden, daß ich die Sache mit der Hochschule nicht übertrieben bedenklich gefunden habe. Auch hierin brauche ich nicht ausführlicher zu sein und mich etwa auf die Notizen der Kölnischen Zeitung zu berufen, oder daß mir in letzter Zeit mancherlei Mitteilung wurde, ungefragt und von Seiten, auf die zu hören ich alle Ursache habe, die mich nur bestärken konnte in meiner Ansicht. Jedenfalls kommt aber die Sache in zwei oder drei Jahren zur Sprache und jedenfalls in einer für mich peinlichen Weise.

Was Ihre Extrablätter heute schon verkündigen, kann dann, ohne meine Schuld, nicht ausbleiben.

Noch sage ich, daß ich persönlich nicht das geringste Unangenehme von Düsseldorf erfahren habe. Alles Mögliche erfuhr

---

[1]) Brahms hätte sein Amt schon am 1. Januar 1877 antreten sollen. Bei dem „vierjährigen Aufschub" kann es sich um den Übergang vom Provisorium zum Definitivum gehandelt haben.

ich, meine Bedenken schweigen zu machen, falls — ich Lust zu kämpfen oder richtiger: zu zanken, streiten oder intriguieren habe. Das ist denn gerade, was mir abgeht. Aber wie gesagt, Tausch gegenüber finde ich mich in noch schlimmerer und mir durchaus unmöglicher Lage. Ich empfing gestern mit Ihrem auch einen Brief von Herrn Regierungsrat Steinmetz.

Ich glaube wohl, daß dieser Herr, der die dortigen Verhältnisse länger kennt, sich meines Kommens herzlich freute — aber ich glaube, er wunderte sich doch im Geheimen und hätte mir viel Glück zu wünschen nötig.

Ich unterschätze so schöne Teilnahme nicht — aber dieser Brief muß abgehen, sieht er gleich einer Absage aufs Haar gleich. Ich glaube nicht, daß Sie so einfach und wohlgemut erwidern wie im Sommer."

So gingen die Verhandlungen bis in den Februar weiter, ohne vom Fleck zu rücken. Ende Januar 1877 schreibt Brahms wieder an Bitter: „Hochverehrter Herr Präsident! Es fand sich wirklich, wie ich vorher wußte, auf der Reise keine ruhige Minute. So wenig ich auch zu sagen habe, ich kann erst diese, die Stunde meiner Rückkunft benutzen.

Sehr angenehm war mir jedoch unterwegs zu erfahren, daß verschiedene Kollegen, die ich sprach, durchaus meine Anschauung der Sache teilten. So meine ich denn, mich nur auf frühere Briefe berufen zu dürfen. Wenn mir nicht gestattet werden kann, eine Änderung der Angelegenheiten Tausch und Hochschule abzuwarten, so ist meine Absage bereits geschrieben. Ich komme über diese Vorhalte nicht hinaus. In Ihrem letzten Schreiben teilen Sie einiges Eingehendere mit. Den Bedenken „Tausch" gegenüber, klänge es gemein (Hamlet würde sagen: es ist gemein!) wollte ich sagen, daß manches davon nicht sehr ermunternd ist: die, zunächst an Zahl, geringen einheimischen Kräfte, der große Saal, dagegen die ungenügende Zahl der Proben usw. Statt darüber mich zu ergehen, sage ich lieber, wie sehr leid es mir ist, meine Absage wiederholen zu müssen. Ich ginge gern nach Deutschland, ich hätte gern stete Beschäftigung mit Chor und Orchester und wüßte keine Stadt, wo ich weitaus das Meiste so mir sympathisch fände als in Düsseldorf. Wären nicht jene zwei Bedenken,

über die ich nicht weg kann, ich besähe mir alles in der Nähe und würde wohl mit dem Übrigen fertig.

So aber — es ist nicht reinlich — und mögen gleich gescheitere Leute es anders behaupten — man kann nicht gegen sein innerstes Gefühl. Das aber sprach bei mir von Anfang an dasselbe und wurde durch alles Vorkommende nur verstärkt. Auch die herzlichen Ansprachen so vieler vortrefflicher Herren, sie könnten mich zu Vielem bestimmen, in Vielem beruhigen, nur hierin mein durchaus widerstrebendes Gefühl nicht besiegen. Ich bin müde von der Nachtfahrt und bitte deshalb die flüchtigen Zeilen zu entschuldigen. Den Inhalt bedaure ich lebhaft; mehr Worte würden ihn zwar nicht ändern, doch meinem Dankgefühl gegen Sie und andere mehr genügen können. In ausgezeichnetster Hochachtung sehr ergebener J. Brahms."

Mit der Zeit hatte Brahms die Geduld verloren. Zwölf, größtenteils „unnütze" Briefe in einer und derselben Angelegenheit geschrieben und sich dazu mit mindestens ebenso vielen Konzepten abgemüht zu haben, überstieg das Maß von Langmut, das ihm für solche Fälle zu Gebote stand. Auch Bitter war ungehalten, daß sein saumseliger Korrespondent, der lieber an Steinmetz, am liebsten aber gar nicht schrieb, noch immer mit der Entscheidung zögerte, nachdem er, seiner Meinung nach, alle Hindernisse beseitigt hatte. Der letzte, an Steinmetz gerichtete Brief trägt das Datum „Februar 1877" und lautet: „Geehrtester Herr, ich habe so unleidlich viel Briefe der Tage zu schreiben; verzeihen Sie, wenn ich nicht viel mehr sage, als daß ich mich, wie gewöhnlich, so auch diesmal sehr Ihres Briefes freute. Sie wissen vermutlich, daß meine wiederholte und schließlich entschiedene Absage durch einen Brief des Herrn Präsidenten veranlaßt war, in welchem mir dieser eine Frist von acht Tagen stellte.

Daß sich nun meine vielberufenen zwei Höllenhunde schließlich so verwandeln wollen, freut mich zunächst in dem Sinne, daß mir scheinen will, ich habe sie recht gesehen. Bei meiner Schüchternheit in Geschäftssachen beruhigt mich das[1]).

---

[1]) Noch einmal hatte sich Klara Schumann ins Mittel gelegt, indem sie Brahms versicherte, daß an eine Schule von Seiten des Ministeriums

Aber ist es nicht arg, daß ich immer nur damit zu tun habe — schließlich mich übereilen sollte, ohne eigentlich Sachliches klar gemacht zu haben, und ich muß doch gestehen, ich bin nur bedenklicher und ängstlicher geworden. Allerdings können Sie sich auf meinen letzten Brief berufen. Aber mit welcher Ruhe schrieb ich „zum Abschied" noch artig! In der Tat aber — ist doch Tausch nicht verantwortlich zu machen, wenn er mit ein bis zwei Proben und fremden Kräften nicht viel Sonderliches leistet. Dazu der große Saal und das verwöhnte und — streitlustige Publikum!

Ich lese eben Ihren Brief nochmals durch und muß noch die Hoffnung aussprechen, Sie geben mir nicht zu viel Schuld am ‚monatelangen Warten, am Kompromittierenden und Verstimmenden'! Ich habe immer gesagt, daß ich an Hochschule und Tausch nicht vorbei könne. Jetzt ist mir erst recht klar, wie nötig diese Bedenken waren, und wie anders alles, hätten sie früher beseitigt werden können.

Aber es geht nicht mehr mit dem Schreiben! Haben Sie besten Dank für Ihre Briefe und alles Mögliche. Ihr herzlich ergebener J. Brahms."

Keiner war im Grunde froher über den Ausgang der Düsseldorfer Verhandlungen als Brahms. In Wien fühlte er sich doch ganz besonders wohl und niemals besser, als wenn er es zu verlieren fürchtete, oder wenn er nach längerer Abwesenheit im Auslande dorthin zurückkehrte. Seine Reise, mit der er sich dem Präsidenten gegenüber entschuldigte, war eine Konzertreise gewesen, die ihn mit seiner Symphonie nach Leipzig und von da nach Breslau geführt hatte. In Leipzig dirigierte er sie am 18. Januar 1877 im Gewandhause, desgleichen die „Haydn-Variationen". Henschel sang bei derselben Gelegenheit „Mainacht", zwei „Heimweh"-Lieder, „Wie bist du, meine Königin" und ein paar Magelonen-Romanzen. Klara Schumann, die Generalprobe und Konzert besuchte, schreibt in ihr Tagebuch: „Die Symphonie wunderbar großartig, ganz überwältigend! Besonders der letzte Satz mit

nicht mehr gedacht werde, da der Zuschuß nicht, wie erst beantragt war, aus dem Bergischen Schulfonds, sondern aus des Kaisers Schatulle bezahlt werden würde, aber nur wenn Brahms käme, sonst keinem andern! (Litzmann a. a. O. III, 348 f.)

seiner genialen Introduktion packte mich ganz merkwürdig, die Introduktion so düster, wahrhaft erschütternd, klärt sich dann so nach und nach bis zu dem sonnigen Motiv des letzten Satzes, bei dem sich das Herz immer förmlich erweitert, wie Frühlingsluft nach langen trüben Tagen erquickt". Ähnlich spricht sich der Referent des „Musikalischen Wochenblattes" aus. In einer Vornotiz, die er seinem Bericht über die Aufführung voranschickt, sagte er: „Wir hatten den Genuß, die Symphonie in den zwei dem Konzert vorhergehenden Proben zu hören, und nehmen nicht Anstand, dieses Werk in einem Atem mit seiner großen Beethovenschen Schwester zu nennen. Nur mit dieser ist es zu vergleichen, diese setzt es fort, die musikalische Produktion der nach-Beethovenschen Zeit kann etwas Gleichgewaltiges, eine ähnliche monumentale Tat in dieser klassischen Form nicht aufweisen. Noch im tiefsten Innern ergriffen, vermögen wir die rechten Worte für den empfangenen Eindruck kaum zu finden". Die Aufnahme der Novität war für Leipzig ungemein warm, auch das c-moll-Quartett, auf welches Frau v. Herzogenberg sich nicht umsonst gefreut hatte, fand in der nachfolgenden Kammermusiksoirée, von Brahms mit Röntgen, Thürmer und Schröder gespielt, reichen Beifall. In erwünschter Weise war der Kontakt zwischen Künstler und Publikum hergestellt; die im Saale anwesenden Leipziger Freunde des Komponisten hatten aus der Ferne Sukkurs erhalten in den Engelmann, Simrock, Grimm, Kirchner, Joachim, Stockhausen, Deiters, so daß Bernsdorf in den „Signalen" von einem wohlorganisierten Brahms-Parteitage sprechen konnte. Die rosige Laune, in der sich der gefeierte Held des Tages befand, hielt noch in Breslau an, wo es auch „sehr schön" war. „Die Einleitung zum Finale", schreibt Brahms von dort an Frau Schumann, „war so wie ich will, d. h. anders als in Leipzig; leider lasse ich [so] gar solche Hauptsache immer so hingehen", und fügte hinzu: „in Leipzig war's aber doch am schönsten — das macht nicht etwa meine schöne Wirtin, sondern vor allem, daß Du da warst! Überlegt doch ernsthaft mit Leipzig. Wenn Du hinzögst, ginge ich doch wohl auch andere Winter — ganz entschieden hin![1])"

[1]) A. a. O.

Die „schöne Wirtin“ war Frau v. Herzogenberg. Sie hatte diesmal einen noch vorteilhafteren Eindruck auf das empfängliche Herz des alternden Junggesellen gemacht. Denn nun lernte er Elisabet von einer Seite kennen, von der sie ihm womöglich noch besser gefiel. Die elegante Dame, die bei ihrer musikalischen Soirée die Honneurs gemacht und die distinguierte Gesellschaft mit ihrem Geist und ihrer Kunst gefesselt hatte, verwandelte sich in die aufmerksamste Wirtin, in die umsichtigste und tüchtigste Hausfrau, die es mit ihrem Stande und ihrer Würde nicht für unvereinbar hielt, ihre Einkäufe selbst zu besorgen und in der Küche zum Rechten zu sehen. Vergebens hatte sich Brahms gegen die Einladung gesträubt, sie geflissentlich ignoriert, „ungeschickt und ungezogen den Vogel Strauß gespielt“, wie er sagt. „Unheil, gehe deinen Weg über unser aller Köpfe!“ rief er dann mit launigem Pathos aus, als er der Lockung nicht länger widerstehen konnte. Das Unheil ging seinen Weg, aber es schlug zum Heile für das Haus in der Humboldtstraße und den Gast um, der, früh in Entsagung geübt, sich an dem fremden Glück Hände und Herz wärmte[1]).

Das gestörte Gleichgewicht seiner Seele fand er auf einsamen Praterspaziergängen in Wien wieder, und sie waren so produktiv wie die Morgenpromenaden über den Göttinger Wall oder durch den Düsseldorfer Schloßgarten in alten liebeseligen Zeiten. Der glücklich am Käfig vorübergehuschte Singvogel prüfte Schwingen und Kehle, fand sie kräftig und reingestimmt und ließ dem Reichtum seiner Liebesfülle in Gesängen freien Lauf. Der „Quell gedrängter Lieder“ war bei Brahms nicht versiegt; auch als vierundvierzigjähriger Mann fühlte er sich jung genug, mit der Lerche um die Wette zu fliegen und zu jubilieren. Candidus' „Lerchengesang“ war das erste von achtzehn Liedern, die er alle im März 1877 während eines sonnigen Wiener Frühlings komponierte. Ihm folgten nach, von demselben Dichter, „Geheimnis“ und „Tambourliedchen“, Lemckes „Willst du, daß ich geh?“, „Verzagen“, „Im Garten am Seegestade“ und „Über die See“, Wenzigs „Klage“ I und II, „Abschied“ und „Des Liebsten Schwur“,

---

[1]) Brahms, Briefwechsel I, Einleitung XXI f.

Kellers „Salome“, Brentanos „O kühler Wald“, Eichendorffs „Vom Strande“, Simrocks „An den Mond“, Heines „Es liebt sich so lieblich im Lenze“, Höltys „Minnelied“ und Kappers „Mädchenfluch“. Mit den schon früher fertigen, im Mai 1875 zu Wien und in Ziegelhausen entstandenen: „Serenade“ und „Unüberwindlich“ (Goethe), „Abendregen“ (Keller), „Alte Liebe“ und „Sommerfäden“ (Candidus) zusammen, wurden sie in fünf Heften auf op. 69—72 verteilt und erschienen noch im Jahre 1877.

So verschieden die Lieder ihrem Inhalt nach sind, und so weit sie im Ton von einander abweichen, so verwandt sind sie im Ausdruck der Empfindung, durch den sie sich über ihre nähere Zusammengehörigkeit ausweisen. Nicht einmal diejenigen, welche sich enger an das Volkslied anschließen, wie die zweite „Klage“, „Abschied“, „Des Liebsten Schwur“ und andere aus op. 69 I und II, geben sich ihrem Gegenstande ohne Bedacht und Rückhalt hin. Die Gefühle scheinen einen doppelten Läuterungsprozeß durchgemacht zu haben, ehe sie zu Wort und Ton gelangten. Bei den meisten hat schon der Dichter dafür gesorgt, daß die Reflexion den Brand der Leidenschaft kühle; noch mehr aber ist der Komponist bestrebt, die überall aufzüngelnden Flammen und Flämmchen zu ersticken. Eine gedämpfte und verhaltene Glut erwärmt die kristallene Form dieser lyrischen Kunstwerke und durchleuchtet sie in eigentümlichen, unendlich fein abgestuften Farben. Es ist kaum ein schlichtes, naives Lied darunter, wie wir sie früher und auch später bei Brahms häufig antreffen; der Generaltitel „Gesänge“, ein terminus, mit welchem der Komponist nicht nur das Strophenlied vom durchkomponierten Lied zu unterscheiden, sondern auch den inneren Charakter der Gattung zu bezeichnen pflegte — kommt beinah jedem einzelnen besonders zu. Das Künstlerische herrscht vor, so weit, daß es dem Vortragenden nicht leicht wird, es ins Natürliche zu übersetzen, worauf im Grunde das Geheimnis aller reproduzierenden Kunst beruht. Populär ist keiner der dreiundzwanzig Gesänge geworden, obgleich man allen wünschte, sie möchten es werden, weniger ihretwegen, als um des Volkes willen. Betrachten wir uns eins der „Volkslieder“ näher, das ziemlich beliebte, manchmal auch im Konzertsaal gehörte „Des

Liebsten Schwur". Es ist hervorgewachsen aus einem Ringelreihn, wie die Kinder ihn in den alten Gassen Hamburgs sangen:

variiert diese Melodie im Ritornell, indem es sie eine Terz tiefer setzt:

usw.

und legt sie dann als kontrapunktierende Mittelstimme fast notengetreu dem graziösen Gesang unter:

Am Schlusse erhält die muntere, schnippische Melodie einen feierlichen, fast verklärten Ausdruck, als würde sie choralmäßig von fernen Posaunen geblasen:

!! pp

Die Absicht des Tondichters liegt auf der Hand: das unerschütterliche Vertrauen des Mädchens, das auf „Des Liebsten Schwur" Häuser baut, steht so fest wie der Altar, vor welchen sie ihr Bräutigam führen wird, „wenn lustig im Felde die Weizensaat keimt". Man passe den Vers jenem feierlichen Refrain an, wie es das Lied verlangt, und ermesse die Schwierigkeit, das lustige Keimen der Saat damit in Einklang zu bringen! Sängerin und Begleiter müssen ein auserlesenes Künstlerpaar sein, wenn sie dieser lyrischen Pointe zu ihrem Rechte verhelfen wollen. Und wie schwer ist die zweite „Klage" zu bewältigen, die ein ganz

einfaches, kurzes Strophenlied wäre, wenn Brahms die Strophe nicht frei variiert und das Ritornell in den Gesang einbezogen hätte![1]) Eine im Auftakt mit besonderer Heftigkeit einsetzende Figur:

malt das Schluchzen des Mädchens, das immer wieder in Tränen ausbricht — „der Bock stößt sie", wie das Volk sagt — und dies zu markieren, ohne ins Lächerliche zu fallen, gelingt wohl nur einer hervorragenden Künstlerin. Mit der vertrackten Metrik der ersten „Klage" ⊥ ∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥, die den Polkatakt fordert, werden auch nur Wenige was rechtes anzufangen wissen: die deutsche Übersetzung widerstrebt dem tschechischen Original, und die Musik sucht beide mit einander im Viervierteltakte zu versöhnen. Im „Abschied" wird der Zweivierteltakt durch den fortlaufenden Wanderschritt der Begleitung beschwingt. Diesen „Gesang" als einfaches zweistrophiges Lied anzusprechen, hindert uns der instrumentale Charakter seiner in lauter Achteln vorübereilenden Melodie. Eher könnte sich das „Tambourliedchen", das mit einem kurzen Trommelwirbel aufmarschiert, als solches legitimieren; aber auch seine Melodie hat etwas Fremdartiges, Gewaltsames, Unnatürliches — in dem Tambour steckt ein verkleidetes Mädchen, das einen Anflug von Schnurrbart zu seinem Inkognito benutzt. „Es wäre nicht so ohne", schreibt Brahms an Simrock, „wenn Sie op. 69 in der Zeitung als ‚Mädchenlieder' anzeigten. Auf dem Titel ist es nicht so hübsch und geht auch nicht gut, weil sich das Mädchen einmal als Tambour verkleidet". Und er kommt später noch einmal

[1]) Richard Hohenemser sagt in seiner lesenswerten Abhandlung „Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?" (Breitkopf und Härtel 1900): „Wie Bach und Händel legt Brahms öfter einen Teil der Gesangsmelodie in eine Stimme des Vor-, Zwischen- oder Nachspiels . . . im Anschluß an die Alten stellt er die rein instrumentalen Teile in engeren Zusammenhang mit dem Ganzen, indem er ihnen nicht einen abgerundeten Melodieabschnitt, sondern gleichsam nur Bruchstücke der Melodie überträgt, deren Wiederkehr, da sie notwendig in einer anderen Umgebung erfolgt, nicht als einfache Wiederholung, sondern als motivische Weiterführung erscheint."

auf seine Idee zurück, mit den scherzenden Worten: „Billroth hat ja einige Proben mit. So sind die andern auch, nur noch viel schöner! Namentlich habe ich eine expresse Sammlung Mädchenlieder, wo für allen und jeden Umstand (nur nicht für den bekannten ‚andern') aufs lieblichste gesorgt ist. Sogar ein Mädchenfluch ist dabei. Ich möchte wirklich, daß Sie sie anzeigten als Mädchenlieder, wenn wir's auch nicht auf den Titel setzen".

Nicht Rubrizierungsmanier, sondern der Wunsch, die Gesänge möchten nicht in die unrechte Kehle geraten, bewog Brahms den Generaltitel vorzuschlagen, von dem er indessen bald wieder absah. Er wollte lieber das Tambourliedchen von einer Dame als „Des Liebsten Schwur" von einem Herrn gesungen wissen, was trotz seiner Selbstverständlichkeit nicht überflüssig zu bemerken war, da damals in der Praxis noch weniger zwischen Männer- und Frauenliedern unterschieden wurde als heute[1]). Billroth mußte es sich gefallen lassen, von Brahms als Musterreisender seiner Firma bei Simrock angemeldet zu werden. Er war mit den Liedern, die ihm Brahms im Manuskript geliehen, nach Berlin durchgegangen und ließ sie sich dort von Frau Joachim und Stockhausen vorsingen. Ganz entzückt kam er nach Hause zurück und meinte von op. 69, diese Lieder wollten „natürlich gesungen", nicht „vorgetragen" sein; es seien Mädchenlieder, beim Spinnen zu singen, abends bei der Heimkehr, in der Dämmerung im Garten. Da er seine Forderung nach Natürlichkeit des Vortrags in Anführungszeichen setzte, so sehen wir, daß auch er sofort begriff, wie nur die höchste Kunst im Stande wäre, herauszubringen, was in den bescheidenen Melodien steckt. Als „Professor und Naturforscher" wußte er sich, dem ganzen Schwarm gegenüber, mit Ordnungen und Klassifikationen zu helfen und teilte ihn außer den Liedern im „edelsten" Volkston in die Gruppen der „graziös-humoristischen", „leidenschaftlichen" und „schwärmerischen" ein. Der letztgenannten Klasse zählte er die überaus herrlichen „O kühler Wald", „Es kehrt die dunkle Schwalbe", „Im Garten am Seegestade"

---

[1]) Wir erinnern uns, einmal im Konzertsaale Schumanns „Frauenliebe und -leben" von einem sehr starkbärtigen, renommierten Künstler gehört zu haben!

und „Ätherische ferne Stimmen“ („Lerchengesang“) zu und meinte, Brahms habe auf diesem Gebiete schon so Wunderbares hervorgebracht, daß eine Steigerung kaum denkbar sei. Er hätte gewiß auch das bezaubernde „An den Mond“ nicht vergessen, wenn es ihm schon bekannt gewesen wäre. Diese Moll-Serenade, die in ein ganz südliches Kolorit getaucht ist und trotz ihres echt deutschen Simrockschen Textes die Sehnsucht nach Italien oder Spanien erweckt, könnte ein reizendes Instrumentalstück sein, zum mindesten das Klavier mit der Mandoline vertauschen, den Tenor mit einer Viola abwechseln lassen und für die in der zweiten Strophe hinzutretende Mittelstimme ein Holzblasinstrument engagieren. Bei den „schwärmerischen“ meint man den Einfluß einer edlen zartsinnigen Frauenseele zu spüren, die schon durch den bloßen Gedanken an ihr Dasein allgegenwärtig durch die Ferne wirkt als ein göttliches Wunder. Namentlich die vier von Billroth hervorgehobenen („O kühler Wald“, „Ätherische ferne Stimmen“, „Im Garten am Seegestade“ und „Es kehrt die dunkle Schwalbe“) mahnen uns an die geistige Nähe des „schlanken Frauenbildes in blauem Samt und goldenem Haar“. Brahms wollte ihr die durch Billroths ungestüme Eigenmächtigkeit halb vereitelte Freude bereiten, daß sie die Lieder zuerst kennen lerne, und darum ließ er sie, als er sie an Klara Schumann nach Berlin schickte, den Umweg über Herzogenbergs und Leipzig machen, mit dem ausdrücklichen Wunsche, für diesen „dicken Brief“ zwei dünnere zu erhalten, einen von Heinrich und einen von Elisabet. Beide sollten ihm sagen, was ihnen etwa gefällt, und was nicht; er legte auch noch zur Magenstärkung nach dem „süßen Zeug“ eine Klavieretüde „nach Bach“ bei[1]). Aber schnell mußte es gehen —, schon zwei Tage nach der Absendung fragt Brahms bei Herzogenberg an: „Haben Sie sich amüsiert? Hat die Frau gelächelt?“ und bittet um schleunige Weiterbeförderung des Pakets. Offenbar hatte er seine zarte Aufmerksamkeit schon wieder als Unbesonnenheit bereut und wollte der älteren Freundin nicht länger vorenthalten, was er eigentlich

---

[1]) „Presto nach J. S. Bach“ (aus der g-moll-Sonate für Solovioline), das Brahms in zwei Bearbeitungen im doppelten Kontrapunkt als „Studien für Pianoforte“ 1879 bei Senff erscheinen ließ.

der jüngeren zugedacht hatte. Herzogenberg erwiderte, sie hätten sich gleich mit dem jungen Röntgen, dem talentierten Sohne des Leipziger Konzertmeisters (späteren Amsterdamer Professor und Musikdirektor Julius Röntgen) über das Packet hergemacht und vier Stunden in seinem Inhalt geschwelgt! „Unsere allergrößten Lieblinge sind: „Ei, schmollte mein Vater" („Des Liebsten Schwur"), „Ätherische ferne Stimmen", „Es kehrt die dunkle Schwalbe", „Sommerfäden". Elisabet zögerte mit ihrer Antwort und sandte sie erst von Berlin aus, zusammen mit Glückwünschen zum 7. Mai („Werden Sie recht, recht alt, bitte!"). Sie schmollte ein wenig mit Brahms, der ihr ein Manuskript versprochen hatte, sie aber lange damit hinhielt. Nicht so rücksichtsvoll wie ihr Mann, wiederholte sie zwar dessen Lob, fügte aber eine Dosis Tadel hinzu, weil sie, wie sie sagte, eine unglückliche Liebe für Wahrheiten habe! Den Tambour möge sie nicht, ebensowenig die Klage Nr. 1 und „Willst du, daß ich geh?" (op. 71 Nr. 4). Das letzte sei ihr ganz unsympathisch, schon den Worten nach. Solche Vorwürfe vertrage man eigentlich nur in volkstümlicher Behandlung[1]).

---

[1]) Für diese Kritik rächte sich Brahms in ebenso verwegener wie geistreicher Weise. Nachdem er wiederholt gefragt hatte, ob Frau v. H. denn auch „schlechte Witze" vertrüge, schickte er ihr am 12. Dezember 1877 eine eigens von seiner Hand für Frau Elisabet verfertigte Abschrift des damals noch ungedruckten Vokalquartetts mit Pianoforte „O schöne Nacht!" (op. 92). Bei der Stelle „Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht — sacht — sacht" ließ Brahms eine Lücke und schrieb quer über die Partitur: „Halt, lieber Johannes, was machst du! Von solchen Sachen darf man höchstens im „Volkston" reden, den hast du leider wieder vergessen! Nur ein Bauer darf fragen, ob er bleiben darf oder gehen soll — du bist leider kein Bauer! Kränke nicht das holde Haupt, von goldner Pracht umflossen — mach's kurz, sage einfach nochmals (hier geht das Lied weiter): ‚O schöne Nacht'". Der Scherz war um so verfänglicher, als Brahms ein Motiv Heinrich v. Herzogenbergs an jener Stelle benutzt, so daß er seinem Knaben eine Amphitryonrolle vorschreibt und brieflich hinzufügt, er wäre sehr für die weitere Ausnutzung der Motiverfindung. Zugleich stellt er aber der schönen Frau das Manuskript vom Andante seines c-moll-Quartetts (siehe oben) und seinen Besuch für Weihnachten in Aussicht. Frau v. Herzogenberg bedankt sich mit den Worten: „Es kommt eben immer auf den Ton an, in dem einer bittet, ob er bleiben darf oder nicht — Lemcke ist nicht der Mann, der diesen (für mein Gefühl)

Noch schlimmer erging es den Liederheften bei Klara Schumann. Sie wollte, daß die schönsten in zwei Heften herausgegeben, die unbedeutenden aber ganz weggelassen würden. Zu denen, die sie nicht ansprachen, ihr nicht genügten oder unsympathisch waren (im ganzen acht Stück), gehört selbstverständlich auch die Lemckesche bête noire „Willst du, daß ich geh?". „Doch denke ich mir," sagt die gestrenge Richterin, „ich könnte es gern mal von einem guten Sänger hören". Bei „Abendregen" war ihr der Text „zu schwulstig"; das Ganze komme ihr gar nicht wie aus dem Herzen, komme ihr mühsam vor: „Solcher Text kann doch auch nicht begeistern". In dem demütig-selbstgewissen Bekenntnis einer stolzen Mannesseele kannte sie sich so wenig aus wie in dem Wesen ihres Freundes überhaupt, und es lag ihr fern, aus den letzten Strophen des ergreifenden Liedes eine Nutzanwendung auf ihr eigenes Verhältnis zu Johannes zu ziehen. Näher kam der Mann dem Manne. Auch Billroth gesteht, kein unbedingter Verehrer des Kellerschen Gedichts zu sein. Aber er könne sich denken, sagt er, daß Brahms, der mit seiner Musik eine feierliche Weihe über den Text gelegt habe, die ihn adle, von dem Grundgedanken besonders angesprochen worden sei. Ihm waren auch die „Leidenschaftlichen" sympathisch. Mit dem vielberufenen „Willst du, daß ich geh?" müsse ein guter Tenorist alle Frauen toll machen können. „Aber welcher?", setzt er in Klammer hinzu und fährt fort: „Ich kann mir das sehr schön denken, doch diese Lieder erfordern fast dramatische Disposition von seiten des Sängers. Für sie, wie auch für manche der folgenden, paßt am besten, was Kirchner neulich sagte: ‚die Menschen sind noch viel zu dumm für solche Lieder'".

Jedes Urteil hat seinen Wert, häufig allerdings nur den, daß es den Beurteiler zum Beurteilten macht, insofern es zur Charakteristik des Kritikers mehr beiträgt als zur Schätzung des kritisierten Gegenstandes. Brahms ließ sich durch die Einsprüche der verehrten Damen nicht beirren, wenn er ihnen auch gewiß

---

getroffen hat. Aber dieses E-dur-Stück kann sagen, wünschen und wollen, was es will, es wäre schön, und man ließe sich's gerne gefallen!" (Brahms, Briefwechsel I 28 f. 39 f.)

nicht ihre Berechtigung aberkennen konnte, freute sich der bejahenden Zu- und Übereinstimmung, was die Hauptstücke der neuen Sammlung betraf, und überantwortete diese in fünf Heften Simrock zum Druck. Eine ihm von Herzogenberg nahegelegte Tempoveränderung in „Geheimnis“ akzeptierte er gern und bat den Verleger nachträglich, die Vorschrift „Sehr lebhaft“ in „Belebt und heimlich“ zu korrigieren. Vor dem Anfang von op. 72 Nr. 5, dem übermütigen Wein- und Liebesliede „Unüberwindlich“, wünschte er, wie er schon zu Henschel geäußert hatte, das Scarlattische Zitat angegeben uud wollte es erst in folgender Gestalt notiert sehen:

alienum

Sein Latein aber kam ihm nicht geheuer vor, und er hatte nichts dagegen, daß unter die zweiundeinhalb Takte des Vorspiels einfach der Autornamen gesetzt wurde, wobei es auch geblieben ist. Der Liedersendung an Simrock war ein humoristischer Prolog vorausgegangen: „Ihnen Lieder zu schicken, wurde mir schwer! . Diese zarten Blüten empfindsamer Seele können die Luft bei Ihnen nicht vertragen, die vielen schnoddrigen Redensarten und schlechten Witze. Ich bin überzeugt, wenn ich sie Ihnen schicke, — sind sie schlecht! Sie sehen ja, die wenigen passabeln Lieder von mir wachsen auf anderen Beeten, z. B. bei Rieter, der ein sanfter, gefühlvoller, tugendhafter Mann und Gärtner war ... Um Ihre Tour an den Genfer See beneide ich Sie! Hier ist der Frühling am schönsten am Frauenzimmer! Das ist aber auch eine Freude um diese Zeit zu sehen und hält mich immer. Aber das ist wieder nichts für so rohe Gemüter wie das Ihrige!“

Wie man bemerkt, befand sich Brahms in der allerbesten Laune. An seinem vierundvierzigsten Geburtstage schreibt er (ebenfalls an Simrock): „Ich habe soeben versucht, mir zu gratulieren — es ging nicht, frühstücken schon besser.“ Er wollte zum Niederrheinischen Fest reisen, gab aber die Reise wieder auf: der

Prater hielt ihn den ganzen Mai über fest, und er konnte diesem grünen Freunde nicht genug dafür danken, daß er ihm von Anfang an den rauhen Weg nach Düsseldorf verlegt hatte. Während er um die hübschen Wienerinnen herumstrich, sang er seiner fernen „Frau“ das Höltysche Minnelied. Auch bei diesem hätte er Klammer und Anführungszeichen und ein mißverstandenes Fremdwort anbringen können, um sich als Räuber fremden Eigentums selbst zu denunzieren. Die Devise „Gungl“ würde sich freilich seltsam über dem höfisch-zierlichen Gesang ausgenommen haben und auch nicht ganz zutreffend gewesen sein, da der Oberländler:

ebenso zum Allgemeingut gehörte wie die „Ungarischen Tänze“, — ehe er von dem beliebten Tanzkomponisten aufgegriffen wurde.

Bei den Erfolgen der Brahmsschen Kompositionen war es natürlich, daß im Musikalienhandel mehr oder weniger verschämte Nachahmungen auftauchten, die mit der Mode kamen und gingen. Heinrich Hofmanns 1877 bei Erler verlegtes „Minnespiel“ für Soloquartett mit vierhändiger Klavierbegleitung wird von Brahms erwähnt und kann als Beispiel dafür gelten. Auch „Neue ungarische Tänze“ wurden dort auf Lager gehalten. Ein Jahr vorher waren bei André in Offenbach „Ungarische Tänze“ von Kuhé erschienen, die auf den ersten Blick wie ein Nachdruck der Brahmsschen aussahen. Der hitzige Simrock wollte gleich klagen, und Brahms bestärkte ihn in seiner Absicht, doch nur so lange, als er die Kuhésche Sammlung nicht näher kannte. Wohl würde die Sache kaum der Erwähnung wert sein, wenn die Äußerungen, die Brahms bei dieser Gelegenheit gegen Simrock fallen ließ, nicht von größter Wichtigkeit wären. Verbreiten sie doch völliges Licht über sein Verhältnis zur ungarischen Nationalmusik und bestätigen und ergänzen das im 2. Kapitel unseres ersten Bandes Beigebrachte in erwünschter Weise[1]). Für den Fall, daß Simrock den Ver-

[1]) Die bezüglichen Schriftstücke sind erst neuerdings von Herrn Hans Simrock im Nachlasse seines Onkels aufgefunden worden.

leger André wegen unbefugten Nachdruckes belangen sollte, versah ihn Brahms mit zweckdienlicher Instruktion. „Ich habe die Kuhé-schen Ungarischen nicht gefunden," schreibt er. „Hat er nun wirklich meine Sammlung in ihrer Reihenfolge benutzt, so kann man ihn wohl anfassen. Da ich nun die Sachen hinterher genauer kennen lernte, auch in den ungarischen Ausgaben, so schreibe ich hier Einzelnes, das Sie sich ja merken können. Im allgemeinen liegt der Vergleich mit Volksliedersammlungen nahe. Wie bei diesen wäre über Nachmachen zu urteilen! usw. Bei Nr. 3 und 7 könnte man fragen, woher anders als aus meiner Sammlung Herr K. die Melodien entnommen. Nr. 1, 8 und 10 sind ganz so, wie sie bei mir sich finden, ungarische Tänze (also nur der Klaviersatz usw. von mir). N. B. Bei den übrigen sind Melodien aus verschiedenen zu jedem einzelnen Tanze benutzt, wie ich sie gerade sah und hörte. Ich habe mir einzig Mühe gegeben, das Spielen der Zigeuner, soweit es unsere zivilisierten Ohren vertragen, nachzumachen. Ich finde leider in meiner Sammlung ungarischer Musik nicht viel von meinen gedruckten. Ich schicke dies indessen zur Probe. Nr. 4 — wenn Sie es dafür erkennen wollen! Nr. 6 als Probe, daß zwei Sachen zu einem benutzt sind usw. usw. . . . Ich bin nämlich kein Freund der Lisztschen Rhapsodien und habe immer gewünscht, er möchte auch (wie in seinen ersten Ausgaben) nur nachgeschrieben haben. Das geht aber die Richter nichts an. Also Nr. 3 und 7 sind für die peinliche Frage zu empfehlen, und im ganzen, wie gesagt, ein Vergleich mit Volksliedersammlungen, z. B. jener von Arnold, mit dessen Klavierbearbeitung (die freilich niemand nachdruckt), oder eine wie die Beckersche, wo bloß die Melodien — und diese bloß nach älteren Drucken — gesammelt sind. Wäre solche Sammlung so beliebt geworden, wie nun unsere — wie stände es um den Nachdruck, und wann wäre es Nachdruck?"

Zwei Tage darauf, am 31. März 1876, sofort, nachdem er ihm die von Simrock mitgeteilte Kuhésche Ausgabe durchgesehen hat, bläst er zum Rückzug: „Ich schicke den Kuhé zurück, und mir scheint, ich habe auch das Exemplar gefunden (und lege es bei), wonach er Nr. 3 kopiert hat. Nr. 9 und 10 habe ich zwar,

aber in einer größeren Sammlung. Namentlich Nr. 4 muß Sie überzeugen, daß er die nötigen Vorlagen präsentieren kann! Das Es-dur ist unwidersprechlich! Auch Nr. 6 C-dur! Ob es Ihnen nicht mehr schadet, wenn André hernach gewinnt? Dies und alles Mögliche müssen Sie wissen. Nr. 3 erster Teil und 7 habe ich nicht gedruckt gesehen, ich hatte sie mit manchen andern seinerzeit von Reményi gehört und behalten. Es ist sehr schade, daß ich von Nr. 1 und 6 namentlich keine ungarische Ausgabe besitze! Wir würden sehen, daß er absichtlich mehr diese kopiert als meine. Von mir nimmt er nur die Reihenfolge usw.

Nehmen Sie doch rasch Ihre Klage zurück — der Mann war vorsichtig und ist gerüstet! Trotzdem Sie mir leid tun, muß ich lachen, wenn ich das Heft durchsehe. Ich schreibe auf die Minute, da ich's bekomme. Ich schlag's jetzt wieder auf: (Kuhé hat nämlich entschieden gedruckte Vorlagen gesucht). Nr. 1, wie ich Ihnen schrieb, ganz einfacher Csárdás. Nr. 2 dito, nur hat er das Dur weggelassen, weil er keine Vorlage fand. (Er hätte noch manches finden können!) Nr. 3, Sie sehen, wie vorsichtig! Das von ihm gebrauchte findet sich bei Liszt — der es von mir und Reményi seinerzeit hatte! Wo er keine ungarische Vorlage zeigen kann, läßt er's weg!) Nr. 4. Ich schickte Ihnen grade Kuhés Vorlagen! Vergleichen Sie! Mein Fis-dur hat er wieder nur nicht gefunden. Nr. 5, ganz bekannter Csárdás, mein Dur dito wie oben. Nr. 6 schickte ich Ihnen, und Sie sehen, er hätte meinen Mittelsatz diesmal finden können! Ich weiß nicht immer, ob ich derlei nach dem Gehör aufschrieb oder auch gesehen habe. Nr. 7, gleiche Vorsicht wie bei Nr. 3! Nr. 8, gemeiner Csárdás. Nr. 9, jedenfalls genug in Ungarn gedruckt; er muß schlechte Ausgaben gehabt haben und läßt vorsichtig meinen 2. und 4. Teil weg. Nr. 10 ist vollständig ungarisch (das einzige, von mir hübsch bearbeitete). Ich bin versichert, zu dem, was bei K. fehlt (etwa in Nr. 2. und 4) auch noch Vorlagen schaffen zu können. Daß K. durchaus sich danach umgesehen hat, wird Ihnen nach dem übersandten Exemplar von Nr. 4 ganz unzweifelhaft klar sein. Auch die beiden Csárdás von Nr. 6 müssen Sie davon und von seiner Vorsicht überzeugen.

Unter solchen Umständen aber ist wohl eine Klage unmöglich! André ist ein sehr ängstlicher Mann, vielleicht läßt er mit sich reden. Mein Vergleich mit Volksliedersammlungen (der überhaupt für den Schund sich nicht gehört) gilt jetzt gar nicht, da Kuhé ganz augenscheinlich mich meidet, wo er meint, ich weide auf eigener Weide. Ei, ei, wie fein!"

Noch interessanter als die beiden Briefe aber ist das Fragment eines Aufsatzes, den Brahms, auf Simrocks Veranlassung, über seine „Ungarischen Tänze" schreiben wollte, wahrscheinlich in einem Jahre, in dem die Frage nach der Autorschaft der Melodien und die Anschuldigung, Brahms habe sich ein Plagiat zuschulden kommen lassen, soviel Staub aufwirbelte, also 1874 oder 1879. Der Artikel wird für eine der Musikzeitungen bestimmt gewesen sein, welche mit einer Liste der angeblich von Brahms verkürzten Autoren paradierte. Aber Brahms besann sich schließlich eines bessern und warf die Maske eines anonymen Wiener Korrespondenten wieder beiseite, ehe er sie noch angelegt hatte.

„Ein sonderbares Lärmen erhebt sich jetzt wieder wie schon mehrmals über Brahms' ‚Ungarische Tänze' und seine Autorschaft an denselben. Die Sache selbst ist so einfach, daß ich mit mehr als drei Zeilen schon Überflüssiges sage, und ich möchte doch nicht über die etwaigen Motive jenes Lärmens und seiner Verbreitung — etwa über Freude am Skandal — schreiben. Brahms' Titel lautet: ‚Ungarische Tänze für das Pianoforte gesetzt von J. Br.' die Opuszahl fehlt. Brahms nennt und zählt es also nicht als sein Werk. In ähnlichem Falle ist immer ähnlich verfahren und betitelt. Brahms selbst hat ‚Deutsche Volkslieder' für Chor gesetzt. Die 1860 herausgegebenen Volkslieder von Beethoven wurden betitelt: ‚Volkslieder für ein und mehrere Solostimmen, Violine, Violoncello und Pianoforte komponiert von L. v. B.' Warum soll nun der eine Titel mehr sagen und bedeuten als der andere? Sobald ein derartiges Werk keinen historischen oder antiquarischen Wert beansprucht, ist ein genauer Hinweis auf die Quellen mindestens überflüssig. Es mag interessieren, denselben nachzuspüren — aber an dem simpeln Titel ist unter allen Umständen nicht zu drehen und zu deuteln.

Art [illegible] aber ist [illegible]
[illegible] geistlicher [illegible]
[illegible] mit Volkslie[illegible]
[illegible] gehört zu [illegible]
[illegible]

[illegible] nach [illegible]
[illegible], [illegible]
[illegible], soviel Staub [illegible]
[illegible] wird für eine [illegible]
[illegible], welche mit einer [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] hatte.

[illegible] erhebt sich [illegible]
[illegible] Tänze [illegible]
[illegible] selbst ist so einfa[illegible]
[illegible] sage, [illegible]
[illegible] jenes [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] und [illegible]
[illegible] ist immer [illegible]
[illegible] hat [illegible] Volksl[illegible]
[illegible] Volkslieder [illegible]
[illegible] ein und mehrere [illegible]
[illegible] komponier[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] ist unter allen [illegible]
[illegible]

Uns vollends in Wien, die wir mit Brahms nahe der Quelle jener Melodien sitzen, kann es nicht einfallen, er habe sich mit fremden Federn schmücken wollen. Er spielte eben die ungarischen Tänze wie etwa auch die Strauß'schen Walzer zu seiner Freude und in seiner Weise, und wir möchten bedauern, daß nicht auch die letzteren, von ihm „gesetzt", besseren Pianisten und Musikfreunden Freude machen dürfen.

Schreiber dieses ist nun eben kein besonderer Schwärmer für ungarische Musik, das ungarische Rondo in Brahms' g-moll-Quartett ist ihm lieber als jene Tänze. Es wäre ihm fast leid, wenn man auch hier etwa die Autorschaft streitig machen könnte. Alte Drucke von Zigeunerweisen, die ihm vorliegen, lassen ihn annehmen, daß Haydn manche Motive und Phrasen im ungarischen Rondo seines bekannten G-dur-Trios vorher gehört hatte ...."

Eines gerichtlichen Ausgleichs zwischen André-Kuhé und Simrock-Brahms wegen mußte Brahms zu seinem großen Verdrusse im Juli 1878 von Pörtschach nach Klagenfurt. „Die verfluchten Ungrischen!" wettert er gegen Simrock, „hätte ich damals eine Ahnung von ihrem Effekt und diesen Folgen gehabt, ich hätte sie gar leicht gegen Nachmacher schützen können!" Nach glücklich überstandener Pein aber schreibt er am 8. August sehr lustig an Faber: „Inliegendes sollte dein Gewissen rühren! Pohl hätte sich doch lieber auf eine gelinde Folter spannen lassen als seinen Freund verraten und der Polizei übergeben. Die Geschichte ist lange nicht aus, und Bestechungen, Kaution, was alles verschlingt das Geld — also sei mindestens so gut, mir etwa 200 fl. zu schicken" [1]). Als Simrock dann das „gesetzt" auf dem Titel der

[1]) Dem Brief lag eine „Vorladung des K. K. Landesgerichts in Klagenfurt für Samstag 6. Juli 1878 nachmittags 3 Uhr zur Zeugenaussage in einer Strafsache" bei. Faber, Brahms' freiwilliger Bankier und Geschäfts-Bevollmächtigter — als solcher hat er im Sommer 1877 auch die aus Hamburg verschriebene Bibliothek ausgepackt und die neue Zimmerordnung in der Karlsgasse Nr. 4 durchgeführt — war natürlich schuld daran, daß das Zeugenverhör von Wien nach Klagenfurt verlegt wurde, und Brahms meint, der treue Pohl würde, wenn er an Fabers Stelle gewesen wäre, den Gerichten Brahms' Aufenthaltsort nicht genannt haben. Die Vorwände für die verlangte Zahlung sind echt Brahmssche Scherze.

„Ungarischen Tänze“ wegließ und es in ein zweideutigeres „Für das Pianoforte gesetzt“ umwandelte, ironisierte ihn Brahms: „Wie diplomatisch, wie fein und dazu wie reizend zum Versuchen und Kaufen! Denn man denkt dabei an die „gesetzte“ Suppe der Juden, die auch etwas ganz besonderes ist! Lieber streichen Sie fünf von den Stücken! Dazu haben Sie auch eher Recht, diese sind Ihnen verkauft, vom Titel steht nichts im Schein! Ihr außer sich gesetzter J. Br.“

IV.

„So lebt denn wohl, Heroen!“ — Brahms gab der c-moll-Symphonie und anderen erhabenen Gegenständen seiner Muse einen anakreontischen Abschied, als er nach dem lyrischen Praterfrühling von 1877, den er in vollen Zügen genoß, sein Sommerquartier bezog. Das Leben war ihm kaum jemals zuvor so wonnig eingegangen wie in „Pörtschach am See“. Hier in dem Paradiese Kärntens, wo der Wörthersee, der größte, abwechselungsreichste und lieblichste der vielen Seen des südlichen Alpenlandes seine blaugrün schimmernde Fläche zwischen den üppig bewaldeten, sanft abfallenden Uferhöhen des Vorgebirges hinbreitet, wo Nord und Süd durch Land uud Wasser, Erde und Himmel sich verbunden haben, um den Menschen immer von neuem wieder mit reizenden Naturschauspielen zu überraschen, wo jede Biegung des in Schlangenlinien gekrümmten Gestades verborgene Schönheiten enthüllt, Inseln und Halbinseln einladen, die Geheimnisse stiller Buchten zu belauschen, wo selbst die ernsten, düsteren Felsenhäupter der nahen Karawanken nichts furchtbares mehr haben, sondern zu lächeln scheiuen, wenn sie in die ihnen zu Füßen liegenden Täler hineinschauen, als freuten sie sich ihrer eigenen dekorativen Wirkung, wo Sonnenauf- und Untergänge, Mondabende und Sternennächte ihren feierlichen Charakter gern an die bezaubernde Anmut der Landschaft verlieren, — hier erwarteten den Künstler, der die empfänglichen Organe für all jene, Geist und Gemüt mit sanfter Gewalt gefangennehmenden Erscheinungen mitbrachte, ungeahnte Wunder. Herz und Sinne gingen ihm auf, als er am 7. Juni diesen schwimmenden Vorgarten Italiens zum ersten Male betrat, und er gibt seiner frohen Überraschung fast in jedem Briefe Ausdruck. „Hier ist es reizend, allerliebst, und außerdem ist man am Eingang zum Schönsten und Großartigsten. Von allem aber — d. i.

österreichische Gemütlichkeit und Freundlichkeit — finden Sie auf Ihrer Sommerreise nichts. Ich gehe nicht wieder weit vom Prater weg“ (an Simrock).

„Ich denke nämlich nichts weiter zu sagen, als daß ich nicht in Ziegelhausen wohne, sondern in Pörtschach am See, in Kärnten, wo es ganz reizend ist, und das herrliche Bad im Stande ist mich nicht nach Baden kommen zu lassen“ (an Frank).

„Für künftigen Sommer empfehle ich Euch die hiesige Gegend! Ich meinesteils gehe auch im Sommer künftig nicht ohne besonderen Grund aus Österreich hinaus!“ (An Dessoff.)

„Die Fahrt hierher ist reizend und der Aussichtswagen etwas ganz Ideales! Ich machte die Reise gescheit und übernachtete in St. Michael. Die übrigen Pausen in Bruck, Leoben usw. sind nur angenehm. Pörtschach liegt allerliebst, und ich fand eine niedliche und, wie es scheint, angenehme Wohnung im Schloß! Das kannst du im allgemeinen einfach so erzählen, das imponiert. Nebenbei aber sage ich, daß ich eben zwei kleine Zimmer der Hausmeisterswohnung habe, mein Flügel würde die Treppe nicht heraufgehen, auch wohl die Wand sprengen. Zum Glück hat Dr. Kupelwieser aus Wien hier eine Villa und einen Stutzflügel. Den haben wir sofort ins Zimmer gestellt, und mein Flügel kommt nun in die Villa“ (an Faber).

Dr. Karl Kupelwieser, der Sohn des mit Schubert und Grillparzer befreundeten Wiener Malers Leopold Kupelwieser, hatte seinem jungen Eheglück zu Anfang der Siebzigerjahre in Pörtschach ein eigenes Heim gegründet. Seine schöne, temperamentvolle, hochbegabte Frau Bertha[1]), eine geborene Wittgenstein, gehörte jener weitverzweigten kunstsinnigen Wiener Familie an, welche, durch Figdors mit Joachim verwandt, schon früh in Beziehungen zu Klara Schumann und Brahms getreten war. Bis zu ihrem Tode verkehrten Brahms und Joachim bei den Brüdern Karl und Louis Wittgenstein und in den gastfreien Häusern ihrer Schwestern Kupelwieser, Franz, Oser und Brücke.

[1]) Seit 1908 erinnert eine von Frau Bertha Kupelwieser modellierte, in karrarischem Marmor ausgeführte, sehr charakteristische Porträt-Büste, die unter den Fenstern vor dem Nebentrakt des Pörtschacher Schlosses aufgestellt worden ist, an den Sommergast von 1877. (Siehe das Bild in der Beilage.)

Betty Oser und Klara Wittgenstein waren Schülerinnen der Schumann, und fast alle Damen der Familie Mitglieder des Singvereins, die den Chorgesang auch als Hausmusik pflegten. Landesgerichtsrat Dr. Franz und Frau (Anna, geborene Wittgenstein) folgten dem Beispiele des Schwagers und wählten ebenfalls Pörtschach zu ihrem Sommersitz. Die Schwestervillen, durch einen gemeinsamen Park verbunden, lagen damals abseits von dem noch sehr bescheidenen Fremdenzufluß, der sich so ziemlich auf Werzers altes gemütliches, seiner guten Küche wegen weit berühmtes Gasthaus „Zum weißen Rößl" konzentrierte[1]), in der Nähe der mit Nadelgehölz bewachsenen, weit in den See hinausgestreckten Landzunge. Erst zehn Jahre später erhob sich dort das großartige Etablissement des Wiener Porzellanfabrikanten Wahliß[2]) mit seiner Villenstadt, die dem heutigen, zum „Kurort" avancierten Dorfe ihr mondänes Gepräge aufgedrückt hat. In diesen Villen stand für Brahms immer der Tisch gedeckt, und bei Kupelwieser ein ganz besonderer: der ehrwürdige runde gelbe Altwiener Familientisch, von welchem schon Schubert, Grillparzer und Schumann gegessen hatten. Auch im Schlosse wurde Brahms oft zum Diner eingeladen, bald öfter, als ihm lieb war. Dort hatte viele Jahre hindurch die Familie des Baron von Pausinger ihr Sommerquartier aufgeschlagen, die Brahms schon von München her durch Levi und Wüllner kannte. Frau Fanny von Pausinger war eine durch seltene Eigenschaften des

---

[1]) „Preisaufgabe: Was kostet die Mehlspeise, zu der das Rezept für einen Gulden — noch nicht zu haben ist? — Jeden Tag frage ich Frau Werzer und zeige den Gulden in lieblich lockender Nähe — aber nächstens schicke ich Ihnen den Gulden, denn er bringt die Verführung nicht fertig." (Brahms an Frau Bertha Faber.)

[2]) Sein Eigentümer wurde von Brahms zum Helden einer lustigen Geschichte gemacht, die ein Beispiel für den erfinderischen Humor des Meisters abgibt. Wahliß hatte das Äußere eines Künstlers und erinnerte in Statur und Gehaben stark an Brahms. „Neulich bin ich im Burgtheater", erzählte Brahms, „hinter mir sitzen ein paar nette Mädchen, dicht am Orchester steht Wahliß in seinem Samtrocke. Da fragt die eine die andere: ‚Du, wer ist denn dort der geniale Mann?' — ‚Den kennst du nicht?' sagt die andere. ‚Das ist doch Brahms!' — ‚So, Brahms? Wer ist denn das?' — ‚Na hörst du, das ist stark. Hast du nie was von Brahms' Tierleben gehört?' . . ."

Geistes und Herzens ausgezeichnete Natur und in den Künsten der Malerei und Musik wohlbewandert In ihrer überragenden Gestalt thronte ein männlicher Geist, und dieser drückte sich auch in ihrem takt- und handfesten Klavierspiel aus, wenn Brahms beim à quatre mains den Partner machte. In ihrem leidenschaftlichen Musiziertriebe bemerkte sie die vom Generellen ins Spezielle übergehende Abneigung nicht, die ihr Gast vor dem Vierhändigspielen an den Tag legte, und je mehr sie ihn mit Aufmerksamkeiten überhäufte, desto unangenehmer wurden ihm seine notgedrungenen gesellschaftlichen Verpflichtungen.

Brahms würde gewiß sein Pörtschacher- Triennium in der engen Hausmeisterwohnung — sie kostete nur 30 Gulden! — mit Vergnügen absolviert haben, wenn er nicht den musikalischen major domus des herrschaftlichen Schlosses hätte darin abgeben müssen. Die Ausfahrten in der Equipage und im Segelboote des Freiherrn, die splendiden Mittags- und Abendmahlzeiten, zu denen neben durchreisenden Fremden von Distinktion auch das „hübsche Fräulein Postdirektor" herangezogen wurde, die kostbaren nnd sinnigen Geschenke der Baronin, welche alle Lieblingsplätze und -wege des einsamen Spaziergängers in Aquarellfarben verewigte, verfehlten durchaus ihren Zweck. Gerade die zu einem Album angeschwollene Mappe mit Pörtschacher Wald- und Wiesenstudien, so treu dieses Souvenir de Pörtschach gemeint und gemalt war, besiegelte den Entschluß des in seiner Bewegungsfreiheit Gehemmten, die feudale Dreißigguldenherrlichkeit aufzugeben. Er siedelte 1878 in das jenseits der Straße, näher am See gelegene Krainer-Häuschen über, wo er auch 1879 den ganzen ersten Stock mietete, um ungestört zu bleiben. Dafür mußte er allerdings das Achtfache bezahlen, aber er war vor den unmittelbaren Attacken seiner liebenswürdigen Quälgeister gesichert und konnte sich ihrer Kontrolle entziehen. Denn mehr als die Kreuzottern in dem berüchtigten Schlangennest der Ruine Leonstein fürchtete er die mit Palette und Malstuhl im Gebüsch lauernde Baronin, und lieber als ein Rendezvous mit dem auf Rehe pirschenden Freiherrn war ihm eine Begegnung mit dem Geiste des Moosburger Karlmann oder ein Stelldichein mit der singenden und tanzenden Wasserfee des wild einsamen Worstniggsees, die er so

schön in seinem h-moll-Kapriccio (op. 76 Nr. 2) abkonterfeite. Von seiner zweiten Pörtschacher Wohnung aus konnte er in der heiligen Morgenfrühe so, wie ihn Gott geschaffen hatte, in den See steigen, was ihm ein ganz besonderes „Pläsier" gewährte. Zwischen vier und fünf Uhr nahm er sein selbstbereitetes Frühstück ein und verlief sich dann mit den ersten Sonnenstrahlen in der labyrinthischen grünen Nacht des Bann- und Klosterwaldes, der, wie das Schloß, seit 1816 dem Benediktinerstifte St. Paul im Lavanttale gehört. Wenn er nicht eingeladen war, speiste er, nachdem er fleißig produziert hatte, mit Antonie Christel, so hieß die Postmeisterin, ehe sie Frau Rapatz wurde, und einigen fidelen Honoratioren oder auch mit zugereisten Freunden am Stammtische des Werzerschen Wirtsgartens, erledigte am Nachmittag seine geschäftlichen Angelegenheiten (Korrespondenzen, Revisionen, Korrekturen, Arrangements) und ruhte am Abend unter den Erlen der Seewirtschaft aus, wo ihm seine Tischgenossen, Ingenieur Miller, einer der ältesten Pörtschacher Villenbesitzer, der Ortsarzt Dr. Leopold, Staatsanwalt Dr. Semmelrock, Dr. Heiß, der Klagenfurter Gerichtspräsident, und Hotelier Werzer Kärntnerische Volkslieder singen mußten. Nach dem nahen Klagenfurt kam er nur, wenn er dort Geschäfte hatte, Papier- und Tabakeinkäufe machte. Mit Lektüre versorgten ihn Edmund Astor, der Schwiegersohn und Nachfolger Rieters, der ihm die Allgem. musikalische Zeitung regelmäßig zugehen ließ, und Faber, bei dem er sich Heyses neuerschienenes „Skizzenbuch" und die Balladen von Willibald Alexis bestellte. Dessoff, der bei größerer Muße in Karlsruhe auch seine Muse wiedergefunden hatte, und andere bedachten ihn mit Manuskriptsendungen, so daß es ihm niemals an Zerstreuung gebrach, wenn er sie haben wollte.

Von anmaßenden Kunstpfuschern, leichtfertigen Halbtalenten und reklamebedürftigen Protektionssuchern, denen allen Brahms gründlich den Star zu stechen und die Tür zu weisen pflegte, ist das Lügenmärchen in Umlauf gesetzt worden, er habe kein Herz für jüngere Musiker gehabt. Gerade das Gegenteil ist wahr. Jene Zeit liefert einige klassische Beispiele für seine menschenfreundliche und kollegiale Gesinnung. Iwan Knorr, ein junger in Rußland lebender Komponist, hatte Brahms von Charkow aus,

wo er eine Stelle als Musiklehrer bekleidete, Orchestervariationen über ein ukrainisches Volkslied geschickt, mit der Bitte, ihm zu sagen, ob sie etwas taugten. Brahms faßte sofort ein lebhaftes Interesse für den ihm bis dahin völlig unbekannten Neuling, antwortete ihm, daß er sich zurückhalten müsse, das Werk nicht allzusehr zu loben, weil es nach allen Seiten so viel des Erfreulichen darbiete, daß man das allerbeste von seinem Schöpfer erwarten dürfe, daß er den Komponisten nach allem Möglichen fragen möchte, was den Menschen und Künstler angehe, daß er gern wüßte, ob er in Rußland festgehalten werde, kurz, daß er mehr von ihm zu sehen und zu hören wünsche. Knorr benutzte seine nächste Ferienreise, die ihn nach Österreich führte, um Brahms persönlich aufzusuchen. „Ich kam", schreibt er, „Ende August 1877 gegen 7 Uhr morgens an einem prachtvollen Tage in Pörtschach an. Brahms hatte mir geschrieben, er habe für mich ein Zimmer im Gasthaus Werzer bestellt, er selber wohne im ‚Schloß'! Ich ging an das Schloß, ein Dienstmädchen fragte mich, ob ich der ‚Herr von Knorr' sei, den der ‚Herr von Brahms' schon seit einigen Tagen erwarte, und hieß mich dann bei ihm eintreten. Als ich meinte, daß 1/4 8 Uhr morgens doch keine Visitenzeit wäre, erwiderte sie, das mache nichts, ‚Er' habe längst im See gebadet und Kaffee getrunken, jetzt schreibe er was und pfeife immer dabei. Mir war es zumute, wie bei einem Besuche beim Zahnarzt. Auf einmal stand ich in einem Zimmer einem untersetzten, bartlosen Manne gegenüber, dessen volles Haar an den Schläfen leicht ergraut war. Er gab mir nicht nur die Hand, sondern schlang einen Arm um mich und steckte mir eine Zigarre mit einem kategorischen ‚Rauchen!' in den Mund. Ich bat ihn nun um Ratschläge in betreff meines Stückes. Er sagte fast unwirsch: ‚Ach was, Sie wollen, was Sie können, da braucht Ihnen kein anderer dreinzureden.' Ich sagte ihm darauf, daß ich unterdessen Gelegenheit gehabt hätte, das Stück zu hören, und daß mich manche Klangwirkung arg enttäuscht hätte. Er lachte laut auf und meinte: ‚Sie, junger Mann, scheinen mir noch nicht viel erlebt zu haben, Sie müßten sonst wissen, daß es gewöhnlich anders kommt im Leben, als man sich einbildet'. Als ich die Absicht äußerte, in einer der Variationen eine gewisse Stelle den Violon-

cellen und Bratschen, anstatt den Holzbläsern, zu geben, schmunzelte er höchst vergnügt: ‚Ich weiß schon! Das ist, wo das zweite Fagott mit Ta ta ta einsetzt.‘ Er sang die Stelle, und ich gewann die Überzeugung, welche durch die weitere Unterredung bestätigt wurde, daß er das Stück Note für Note auswendig wußte, es besser kannte, als ich selber.

‚Nun will ich Sie aber mal dem Wüllner vorstellen‘, sagte er, nachdem wir uns über die Variationen ausgesprochen hatten, der wohnt auch hier. Im Gasthause ist übrigens kein Platz, Sie bleiben bei uns, es ist schon alles abgemacht.‘ Brahms war der Gast einer Münchener Familie, deren Name mir entfallen ist. Wir gingen über den Hof; aus dem Hauptgebäude hörte man einen hohen Sopran. Brahms ließ plötzlich ein wüstes Geheul ertönen. Gleich darauf erschien die Sängerin ziemlich verstört und gekränkt am Fenster. ‚Seien Sie gut, Kind!‘ sagte Brahms, ‚ich habe nur drei Töne, und wo die hinpassen, da müssen sie heraus! Ich schreibe Ihnen auch ein paar schöne, neue Lieder!‘ — Vor Tische lernte ich dann Wüllner kennen, der mir erzählte, daß ihm Brahms mehrfach meine Variationen vorgespielt habe, während er in der Partitur nachgelesen habe. Bei Tische war die Rede von Vornamen, und man fragte Wüllner, wie er mit Vornamen hieße. Ehe er noch antworten konnte, schrie Brahms: ‚Franz heißt die Canaille!‘

Am andern Tage machten wir uns selbdritt auf, um den Dobratsch zu besteigen. Brahms war froh wie ein Kind, trieb die ausgelassensten Späße und neckte mich, den er immer seinen Benjamin nannte, wo er nur konnte, in liebenswürdigster Weise. Ernsthaft aber riet er mir, die Variationen vierhändig zu arrangieren, er wollte sie alsdann mit Frau Schumann Simrock vorspielen, um ihn für den Verlag zu gewinnen. Meine ukrainische Einsamkeit sollte ich verlassen und nach Wien kommen, eine Stellung könne er mir zwar nicht anbieten (er habe selber keine!), es würde sich aber schon alles nach Wunsch machen. Später empfahl mich Brahms nach Straßburg an Stockhausen, und 1883 kam ich durch seine Vermittelung als Professor an das Hochsche Konservatorium in

Frankfurt a. M.[1]) Dort sah ich Brahms öfter bei Frau Schumann, so nah aber wie in Pörtschach bin ich ihm nicht wieder gekommen" [2]).

Noch eklatanter ist ein anderer Fall, der sich ein Jahr später ereignete und die Hochherzigkeit, den Edelmut und die Nächstenliebe des als Egoisten verschrieenen Mannes noch deutlicher hervortreten läßt. In seiner Eigenschaft als Mitglied der vom österreichischen Unterrichtsministerium 1863 ins Leben gerufenen Kommission für Erteilung von Künstlerstipendien an mittellose, talentvolle Künstler, war Brahms auf die Arbeiten eines Bewerbers aufmerksam geworden, welche im Laufe der Jahre die große originelle Begabung des Einsenders immer unzweideutiger offenbarten. Von den persönlichen Verhältnissen des Prager Musikanten Anton Dvořák, dem Brahms das Stipendium

---

[1]) Iwan Knorr rückte, nachdem sich Bernhard Scholz, der Direktor der Anstalt, ins Privatleben zurückgezogen hatte, in dessen Stelle vor.

[2]) Iwan Knorr erzählt noch ein merkwürdiges Erlebnis mit Brahms, den er sonst immer liebenswürdig und freundlich gefunden habe: „Ein einziges Mal sah ich ihn in einer beängstigenden Laune. Ein Frankfurter ‚Kunstmäcen', der für Brahms schwärmte, hatte Gelegenheit gefunden, die Bekanntschaft der Frau Cosima Wagner zu machen. Es verlautete, daß er, als er ihren Besuch empfing, zuvor ängstlich aus seinen Salons alles entfernt habe, was von Bildern und Noten an Brahms und Schumann erinnerte. Kurz danach war ich mit Dessoff und Brahms ebendort eingeladen. Ich muß sagen, ich habe selten einen peinlicheren Abend verlebt. Brahms war von ausgesuchter Herzlichkeit gegen uns und nahm von dem Wirt und seiner Frau kaum Notiz. In Gegenwart der Gastgeber stieß er mich mit dem Ellbogen an, zeigte auf sein Bild, auf seine Lieder, die auf dem Flügel lagen, und sagte so laut wie möglich: ‚Sehen Sie, wo man hinspuckt, Brahms! Sie müssen nur nicht glauben, daß das immer so ist! Hier moduliert man in verschiedenen Tonarten! Na, Frau X., wie ist es, singen wir mal ein bißchen Peter Cornelius?' Die Hausfrau versicherte, nichts von Cornelius zu besitzen. Nun kramte Brahms mit großem Eifer im Notenschrank und zog endlich triumphierend die Lieder von Cornelius hervor. Die Frau vom Hause mußte daran glauben. Brahms ließ nicht locker und begleitete die Sängerin mit ungeheuerem Aufwande von Ausdruck und Gefühl. Bei den schwächsten Stellen rief er uns immer zu: ‚Bißchen anderer Kerl als Brahms, was?' Frau ... brach schließlich in Tränen aus. Brahms sollte dann mit Richard Barth, der auch anwesend war, eine Violinsonate spielen. ‚Eigentlich wollten wir Mozart spielen', sagte er zum Hausherrn, ‚das sind Sie aber nicht wert, wir spielen zur Strafe Brahms, A-dur'."

sofort verschafft und immer wieder zugewendet hatte, wußte Brahms nichts, bis er eine gelegentliche Anwesenheit in Prag (1880) dazu benutzte, ihn aufzusuchen. Da fand er den Stipendiaten mit Familie in seiner äußerst bescheidenen Wohnung am Karlsplatz, die nur aus Zimmer und Küche bestand, erfuhr, daß er früher Bratschist beim böhmischen Interimstheater gewesen und gegenwärtig elend besoldeter Organist an der St. Adalbertskirche war, und daß er ohne das Stipendium wohl längst hätte verhungern müssen. Was dem Besucher als Hauptgegenstand der dürftigen Einrichtung ins Auge fiel, war ein Berg von Notenmanuskripten. Drei Opern, mehrere Symphonien, viele Kammermusik- und Klavierstücke, Lieder usw. waren dort aufgehäuft, ohne daß sich von den Landsleuten des Komponisten irgend jemand darum bekümmert hätte.

Brahms schickte ein Heft „Mährischer Duette“, das Dvořák 1878 abermals den Preis verschafft hatte, mit einer dringenden Empfehlung an Simrock, der die „Klänge aus Mähren“ in Verlag nahm, und, Brahms zuliebe, auch eine Serie „Slawischer Tänze“, nach dem Muster der „Ungarischen“, bei Dvořák bestellte. Mit diesen Erstlingen, die bald kräftig einschlugen, legte Dvořák den Grund zu seinem künftigen Ruhm, und Brahms war es, der dafür sorgte, daß dieser sich möglichst rasch verbreitete, und daß Simrocks Eifer nicht erkaltete. Überall trat er für den Komponisten und dessen Werke ein, die er „seine besten Freunde“ nannte, und erwirkte deren Aufnahme in die Programme namhafter Orchesterverbände, durch Joachim, Hans Richter, Bülow, Hellmesberger, Dessoff, Scholz, Henschel u. a. Aber damit erschöpfte sich seine liebevolle Teilnahme und Fürsorge nicht. Dvořák war ein schlechter Korrekturleser und bekam deswegen manchen Vorwurf von Simrock zu hören. Als Simrock sich auch bei Brahms darüber beklagte, mußte der Verleger fortan alle Korrekturen Dvořákscher Kompositionen durch seine Hände gehen lassen. Dvořák brauchte dann nur die letzte, fast fehlerlose Revision zu lesen. Von Dvořák interessiere ihn jede Note, sagte Brahms zu Simrock, wenn er (Brahms) die Korrekturen besorge, lerne er alles ganz genau kennen und früher als andere. „Ein seltenes Beispiel von Größe und Bescheidenheit,“ fügt Oskar Nedbal, der

Gewährsmann, dem wir diese Mitteilungen verdanken, hinzu, „man wird in der ganzen Musikgeschichte nichts ähnliches finden: ein großer, anerkannter Meister nimmt seinem jüngeren Kollegen, aus reiner Liebe zur Sache, die mühselige Arbeit des Fehlerverbesserns ab!“ — Während der Jahre, die Dvořák in Amerika lebte, machte Brahms überhaupt alle Korrekturen seiner transatlantischen Werke. Am liebsten hätte Brahms seinen persönlichen Einfluß auch auf Dvořáks künstlerische Entwicklung geltend gemacht, wie der unten mitgeteilte Brief vom März 1878 zeigt[1]).

Daß Dvořák die Leitung des New Yorker Konservatoriums übernahm, geschah durchaus gegen den Wunsch seines Förderers. Bevor dieser Plan auftauchte, wollte Brahms den genialen Musiker, der zugleich ein Meister des Kontrapunktes war, als Lehrer der Komposition am Wiener Konservatorium angestellt wissen, um dort wieder gut zu machen, was andere verdorben hatten, die nach Brahms' Meinung durch Beispiel und Lehre nur schädlich auf die Jugend einwirkten. Wiederholt redete er mit Dvořák darüber, der immer zögerte, ihm den Grund seiner Weigerung zu nennen. Endlich gestand er ihm, daß er die Mittel dazu nicht besäße; er

---

[1]) „Geehrtester Herr, ich bedaure ganz außerordentlich, bei Ihrer Anwesenheit hier verreist gewesen zu sein. Um so mehr, da ich großer Schreibe-Unlust wegen von schriftlichem Verkehr nicht den geringsten Ersatz hoffen kann. So sage ich auch heute nur, daß die Beschäftigung mit Ihren Sachen mir die größte Freude macht, daß ich aber auch viel darum gäbe, könnte ich mit Ihnen plaudern über Einzelnes. [„Plaudern“ heißt bei Brahms in diesem Falle: Kritisieren!] Sie schreiben einigermaßen flüchtig. Wenn Sie jedoch die vielen fehlenden ♯ ♭ ♮ nachtragen, so sehen Sie auch vielleicht die Noten selbst, die Stimmführung usw. bisweilen etwas scharf an.

Verzeihen Sie recht sehr, einem Manne wie Ihnen gegenüber in solchen Sachen, ist es sehr anmaßend, solche Wünsche zu äußern! Ich nehme sie denn auch, wie sie sind, sehr dankbar entgegen, und die Widmung des Quartetts würde ich als eine mir widerfahrene Ehre empfinden.

Mir möchte recht praktisch erscheinen, wenn Sie gleich beide mir bekannten Quartette gäben. Sollte Herr Simrock nicht geneigt sein, so könnte ich ja sonst versuchen?

Die mir anvertrauten Sachen werde ich, wann Sie es wünschen, zurückschicken.

Für heute nur nochmals besten Dank für die Mitteilung und herzlichen Gruß Ihres sehr ergebenen J. Brahms.“

könnte mit seiner zahlreichen Familie allenfalls in dem billigen Prag, nicht aber in dem teuren Wien auskommen. Da sagte Brahms: „Nun, ich habe keine Kinder, ich habe für niemand mehr zu sorgen, betrachten Sie mein Vermögen als Ihr Eigentum.“ Als Dvořák, der das generöse Anerbieten mit Tränen in den Augen ablehnte, nach Amerika ging, wiederholte Brahms noch eindringlicher seine frühere Proposition, weil er fürchtete, das herrliche Talent des Freundes könnte im Lande der Yankees durch übermäßige Ausbeutung ruiniert werden. — Niemand würde etwas von diesen und ähnlichen Dingen erfahren haben, die sich zwischen den Beteiligten allein abspielten, wenn sie nicht manchmal ein unverhoffter Zufall oder auch die Dankbarkeit der Überlebenden wieder zu Tage förderte, damit sie Zeugnis geben von dem Edelmut eines wahrhaft Großen [1]).

[1]) Für die Wahrheit des Obenerzählten bürgen außer Oskar Nedbal die Witwe Dvořáks und dessen Schwiegersohn Josef Suk. Zu Frau Dvořák sagte Brahms launig: „Na, wann werden wir zusammen den Kaffee einkaufen für Ihren Wiener Aufenthalt?“ — Hier finde auch ein an Karl Weis gerichteter Brief seine Stelle. Der Landsmann Dvořáks, der sich später als Komponist der Opern „Die Zwillinge“, „Der polnische Jude“ und „Die Dorfmusikanten“ einen Namen gemacht hat, war damals noch ein blutjunger Anfänger und lebte in sehr engen Verhältnissen. Brahms schrieb ihm im Dezember 1879 von Wien: „Geehrter Herr, Ihre Kompositionen zeigen entschiedenes Talent und gar manches, das an einem jungen Manne zu loben ist. Trotzdem wollen sie mir für die Veröffentlichung nicht geeignet, nicht reif genug erscheinen, und meine ich, da es Ihnen doch zunächst hierauf ankommt, daß sie sich keinen Vorteil, namentlich keinen pekuniären, davon versprechen dürften. Wenn ich nun Ihren Brief weiter bedenke, so muß ich zunächst wünschen, Sie möchten Ihr Talent auch in anderer Weise ausgebildet haben, ein und das andere Instrument, vielleicht das Klavier, gut spielen. Sie werden doch, wie die meisten jungen Leute, zunächst auf Stundengeben angewiesen sein, dadurch aber auch die Freude sich schaffen, Ihrem Vater und Ihrer Familie nützlich zur Seite zu stehen. Das kann Sie nicht hindern, an Ihrer eigenen Bildung fortzuschreiten, denn in der Jugend hat man zu gar vielem Zeit und Kraft. — Vielleicht nehme ich Ihren Brief zu buchstäblich, wenn ich mir erlaube, eine Kleinigkeit beizulegen, aber ich rede Ihnen ja den zahlenden Verleger für die nächste Zeit aus! Im Februar gedenke ich zu Konzerten nach Prag zu kommen. Möchten Sie mich alsdann nicht aufsuchen? Vielleicht kann ich dann besser raten als jetzt, da ich die wenigen Sachen sehe. Jedenfalls werde ich mit ernstlicher Teilnahme weiteres von Ihnen vernehmen. Hochachtungsvoll ergeben J. Brahms.“

Im letzten der drei Pörtschacher Jahre (1879) wurden die Sommerkolonien Kärntens von Klagenfurt bis Villach durch Plakate überrascht, auf denen die Namen Brahms und Dustmann neben dem einer unbekannten Konzertgeberin prangten. Die fünfzehnjährige Grazerin Marie Soldat[1]) wollte sich in Pörtschach auf der Violine und dem Klavier hören lassen, und Dr. Adalbert Svoboda, Redakteur der „Grazer Tagespost“, der seine Ferien am Wörthersee zubrachte, hatte Brahms bewogen, einer Probe der jungen Virtuosin beizuwohnen. Mariechen und ihr Spiel gefielen ihm so gut, daß er ihr die Mitwirkung seiner Freundin Dustmann in Aussicht stellte, die er dann selbst begleiten würde, und auch bereitwillig seinen Namen für den Konzertzettel hergab. In Folge dessen hatte das Konzert einen enormen Zulauf, und die Konzertgeberin trug außer ihrem künstlerischen auch einen sehr anständigen materiellen Erfolg davon. Als sich Marie Soldat am nächsten Morgen bei Brahms bedanken wollte, war die Zukunft der Künstlerin bereits von ihm entschieden. „Sie kommen in vierzehn Tagen nach Salzburg“, sagte er, „spielen Joachim vor — ich werde auch da sein — und dann werden wir weiter sehen“. Welch ein artiges Zusammentreffen! Die, lange Zeit einzige Geigerin, die das männlich-kräftige Brahmssche Violinkonzert völlig meistern lernte, so daß sie dem Komponisten ihren klingenden Dank später in dessen eigenen Tönen abstatten konnte, wurde gerade zur selben Zeit und am selben Orte, wo sein Violinkonzert erstand, von ihm entdeckt.[2])

Das Pörtschacher Triennium ist einer der ertragreichsten Abschnitte im Leben des Komponisten gewesen. Mit Ausnahme der ebenfalls in diese Zeit gehörenden, aber im Februar 1878 in Wien

---

[1]) Marie Soldat-Röger hat sich als erstklassige Violinvirtuosin und Führerin des nach ihr benannten Damen-Streichquartetts in der Kunstwelt Ruf und Ansehen erworben.

[2]) Als Marie Soldat am 8. März 1885 das Konzert zum ersten Mal in Wien spielte, rief Brahms, der von der Galerie des großen Musikvereinssaales aus zuhörte — er hatte dort in der Direktionsloge neben dem Kandelaber seinen bestimmten Platz — fröhlich aus: „Ist die kleine Soldat nicht ein ganzer Kerl? Nimmt sie es nicht mit zehn Männern auf? Wer will es besser machen?“

geschriebenen „Walpurgisnacht“ und der drei anderen, in op. 75 enthaltenen Balladen und Romanzen, sowie der Motette „O Heiland, reiß' die Himmel auf“, die auf frühere Tage zurückgehen, sind sämtliche Werke von op. 73—79 in Pörtschach komponiert worden: die Zweite Symphonie, die Motette „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?“, fünf von den acht Klavierstücken op. 76, das Violinkonzert, die G-dur-Sonate für Pianoforte und Violine, die „Zwei Rhapsodien“ und „Studien“ für das Pianoforte[1]) und die neue Folge der „Ungarischen Tänze“, Heft III und IV. Eine stattliche Reihe von Werken! Die Kraft ihrer blühenden Erfindung wie die vollendete Meisterschaft und der Reichtum ihrer Formen stellen sie in die vorderste Reihe der Brahmsschen Schöpfungen. Durch die Verwandtschaft ihrer vorwaltend heiteren Stimmung und ein gewisses sie umkreisendes Fluidum unwägbarer Stoffe enger miteinander verbunden, bilden sie eine Gruppe für sich. Da wir das Licht, das ihnen bei ihrer Entstehung leuchtete, die Luft, in der sie atmeten, kennen, ist es nicht schwer, die Bedingungen ihrer Existenz nachzuweisen. „Es hat fast ein jedes Element, ja, es haben Berge und Tal eigene Melodien“, sagt Mattheson, der Landsmann Brahms', in seinem „Vollkommenen Kapellmeister“, und auch der Norweger Henrik Ibsen behauptet, der Erdboden habe großen Einfluß auf die Formen, in denen die Einbildungskraft schafft — seine eigenen Schriften sind ein überzeugender Beleg dafür. Nur eine der in dem lieblichen Pörtschach[2])

---

[1]) Die „Studien für Pianoforte“ III und IV sind die schon früher erwähnten geistreichen Bearbeitungen des Bach'schen Violin-Prestos in g-moll, denen Brahms, um Frau Schumann einen Spaß zu machen und gleichzeitig mit Joachim zu konkurrieren, die d-moll-Chaconne als Exerzitium für die linke Hand allein als Nr. V folgen ließ. Brahms schickte der Freundin das nur mit weiten Griffen und verwegenen Sprüngen zu bändigende Tonungeheuer, und die Studie kam ihr sehr à propos, da sie sich an der rechten Hand eine Sehne gezerrt hatte, so daß sie nur die linke gebrauchen konnte. „So etwas“, antwortet sie, „bringst auch Du nur fertig, wie so merkwürdig ist mir dabei, daß die Wirkung des Klanges so ganz Einem die der Geige vergegenwärtigt! wie kamst Du nur darauf, das ist mir so wunderbar“ ... (Litzmann a. a. O. 356).

[2]) Brahms gedenkt seiner Pörtschacher Jahre in einem 1890 von Ischl an den Verfasser nach Maria-Wörth gerichteten Briefe mit den Worten: „Ge-

entstandenen Kompositionen, die oben genannte Motette mit ihrer pessimistischen Frage, scheint nicht in die zum Lebensgenusse animierende Atmosphäre des Wörthersees zu passen. Aber sie gehört erst recht dazu. Gleich der uralten gotischen Kirche auf Maria-Wörth, die sich so anmutig in der ruhigen klaren Flut bespiegelt, ragt sie als ein ernstes Memento mori in das lachende Leben herein, alle, die nicht betrübten Herzens sind, indirekt auffordernd, es doppelt zu genießen. Und erscheint nicht der Tod mit dem letzten, zum Adagio verlangsamten Verse des Schlußchorals, wie bei den Alten, als Zwillingsbruder des menschenfreundlichen Schlafes, um leise die Fackel umzukehren?: „Der Tod ist mir Schlaf worden". Allerdings ist die poetisierende Anwendung des Chorals, welcher die dramatisch bewegte Motette mutatis mutandis als ideales Opernfinale abschließt, nicht stilgerecht weder im Sinne der protestantischen Liturgie, für welche Brahms gewiß nicht gearbeitet hat, noch im Geiste unterhaltender Konzert- oder Theatermusik, und Spitta mag von seinem Standpunkt aus recht gehabt haben, wenn er sich dagegen ausspricht[1]). Aber daß der Luthersche Choral „als fremder Bestandteil in einem Originalwerke ge-

---

freut aber hat mich und meine Gedanken angenehm beschäftigt Ihre Adresse. Schöne Sommertage kommen mir in den Sinn und unwillkürlich Manches, mit dem ich dort spazieren ging, so die D-dur-Symphonie, Violinkonzert und Sonate G-dur, Rhapsodien und derlei. Und ‚lebt denn der alte Hauschild noch?' Nämlich der alte, höchst lustige und frivole Pfaffe dort? Sein Lachen hörte man über den See (buchstäblich) und seine sehr schlimmen Witze bis Wien" . . . Der Anfang des im Faksimile beigegebenen Briefes bezieht sich auf meinen Abgang von der Wiener „Presse", deren Musikreferent ich von 1883—1890 war. Brahms ließ einige Tage später noch folgendes Postskriptum folgen: „Lieber Freund, in meinem neulichen Brief habe ich zwar die alte ‚Presse' und auch Ihre Stellung an derselben ganz nach Verdienst mit kaum einem Wort bedacht. Ihnen persönlich aber waren deren mehrere und bessere zugedacht. Mir ist aber immer, als ob ich, wie gewöhnlich, den Brief zu eilig und ungeduldig schloß. — Sollte dies der Fall sein, so ist Ihnen hoffentlich gleich eingefallen, daß ich alsdann, wenig egoistisch, auch ebenso mich selbst vergessen hatte. Der Hauptanlaß meiner Zerstreutheit war übrigens ein anderes Gerücht, das mich Ihrethalb weit mehr interessierte! [Es handelte sich um einen Ruf an die Berliner ‚Nationalzeitung']. Ich versuche heute nicht nachzuholen und hoffe sogar, daß diese Zeilen überflüssig waren! . . ."

[1]) Philipp Spitta „Zur Musik" 411 f.

Z. 4.

Der geschilderte Schriftsteller
würde auch mir etwas abzugewinnen
verstehen und Ihnen durch seine
Behandlung interessant werden.
D. Ihre Kinder in Ihrem
Berufe, während wir natürlich
in der Geschichte bereits weit
weiter sind – hoffentlich
überhaupt im Nebel!
Ich hätte Ihnen auch ein
Wort der Theilnahme gesagt,
aber: je c.? wie ist für und der

[illegible] ist [illegible] ?
und ich Ihnen recht bald
für [illegible] recht [illegible] zu
[illegible] sollte. Gut auch.
Gehört aber [illegible] unseren
Gedanken ausgesprochen be-
schäftigt. [illegible] Ihr [illegible].
Diesen Donnerstag
[illegible] [illegible] in der Wien u.
einem [illegible] Menschen
mit dem ich [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible],
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]

Und „lebt denn der alte Herr Schild auch?“
Nämlich der alte, hübsche, lustige u. fidele [illegible]
dort! Von diesem hörte man aber [illegible]
(buchstäblich) u. seinen [illegible] Witze – [illegible]
Glauben Sie nicht daß ich an [illegible] sich [illegible]
hat! Ganz im Gegentheil, u. hier [illegible] sich
auch noch einen [illegible] u. ein Blatt weiter zu gehn.
So bleibt mir nichts, als Ihnen die hoffentlich [illegible]
[illegible] zu danken u. die ganze Familie
bestens zu grüßen als Ihr herzlich ergebener
Joh. Brahms

braucht, nur als Symbol der evangelischen Gemeinde gelten könne", und daß er „in der Idee des Kunstwerkes nicht begründet sei", wie der Gelehrte schreibt, ist die zum Widerspruch reizende Behauptung eines ästhetischen Puritaners. Wir brauchen nicht einmal zu wissen, daß Brahms die Motette im Gedanken an Hermann Götz komponiert hat, als Zeuge seines hiobsmäßigen Siechtums und in innig bewegter Teilnahme an der Trauer über seinen frühen Tod[1]). Der arme Dulder war ihm der Mann, „dessen Weg verborgen ist", weil Gott das nahe Ziel verhüllte, „vor ihm bedeckte", wie man ein geschriebenes Blatt mit der Hand bedeckt, daß der Leser die Schrift nicht erkenne. Thanatos Pausanias nahte ihm, von der Barmherzigkeit Gottes gesendet, als Friedensengel, als Erlöser, und im Schlafe ging er hinüber. Deß sollen wir Zurückgebliebenen uns getrösten, uns in Gottes Willen fügen und alle in den Gesang der Gemeinde trauernder Freunde und Kunstgenossen einstimmen: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin". Wo wir uns versammeln, ob im Konzertsaal, in der Kirche, im Theater oder im Musikzimmer unseres Hauses, kommt für den Künstler so wenig in Betracht wie für uns. Die Motette, ein Requiem im Kleinen, paßt überall und nirgend hin, erbaut sich, wie das deutsche Requiem, ihren eigenen Tempel und kann diesen in jeden andern hineinsetzen, ohne ihn zu entweihen. Seine Bedenken hatte Spitta schon früher brieflich dem Autor dargelegt: „Einstweilen habe ich die Motette mehr nur als religiöse Musik auf mich wirken lassen und als solche schön gefunden. Sie soll aber mehr sein, das beweist (?) der Schlußchoral ..."

Die beste Antwort, die Brahms dem übergewissenhaften Kritiker geben konnte, hatte er schon vorweggenommen, indem er ihm sein op. 74 widmete, und sie ist auch die einzige geblieben.[2]) Ob die Motette und der Choral in ihr eine Huldigung für Bach sein sollte, wie Spitta vermutet, bleibe dahingestellt; daß die Dedikation aber eine dem Bach-Biographen erwiesene hohe Auszeichnung bedeutete, ist desto gewisser. Brahms freute sich, was aus dem Manne geworden war, der ihm einst als junger Student in Göttingen

[1]) Vgl. Bd. I, 388, Anm.

[2]) Karl Krebs a. a. O.

Lieder vorgelegt, und dem er geraten hatte, seine musikalischen Fähigkeiten lieber wissenschaftlich zu verwerten. Er gab es ihm zu verstehen, indem er ihn öffentlich daran erinnerte, was sie beide, Brahms und Spitta, dem Urvater der modernen Musik, zu verdanken hatten[1]). An hoher, auf Bach gegründeter, aber nicht an ihm haftengebliebener, frei entwickelter Kunst sind die beiden a capella-Motetten op. 74 kaum zu übertreffen. Von welcher Seite immer man sie betrachten mag, von jeder enthüllen sie uns ungeahnte Vorzüge, je länger wir sie ansehen. Dem vorerwähnten à la Bach gesetzten, vierstimmigen Schlußchoral der ersten steht ein Quartett nachahmender Stimmen als ideale Opernintroduktion gegenüber, deren Fugato von der öfters wiederholten philosophischen Grundfrage der Menschheit: „Warum?" in verschiedene kleine, miteinander korrespondierende Satzglieder geteilt wird; jedes repräsentiert eine charakteristische Strophe — die Bögen und Pfeiler dieser fließenden Architektur sind mit lauter tönenden Bildern belebt. Im zweiten Satze entfaltet sich der Chor zu einem sechsstimmigen Kanon und nimmt einen Aufschwung zur Höhe, von

---

[1]) Seine Widmung erregte Brahms hinterdrein Bedenken, die zu charakteristisch für den Menschen und Künstler sind, um hier übergangen werden zu dürfen. Sie waren so groß, daß er die Dedikation gern rückgängig gemacht hätte, wäre es nicht zu spät gewesen, und hätte es nicht zu kränkenden Mißverständnissen mit Spitta geführt. Joachim machte ihn darauf aufmerksam. „Ich finde", schreibt er an Simrock, „Sie alle nehmen die kleinen Sachen gar zu wichtig! Ich lasse ja im Notfall auch die Widmung [stehen], obwohl ich die Erfahrung habe, daß man gut tut, einer ersten und ganz einfachen Empfindung zu folgen. Können Sie nicht mit Spitta ganz simpel darüber reden? . . . Widme ich dem Musikgelehrten und Bachbiographen Motetten, so sieht es aus, als ob ich Besonderes, Mustergültiges in dem Genre machen zu können glaubte usw. Das Ganze ist ja eine Kinderei, und meinen wohl nur Sie und Joachim sich gewissermaßen bloßgestellt zu haben? Spitta selbst hat vielleicht kaum darauf gehört?" Anfangs sollte die Überschrift wahrscheinlich auf den Bachbiographen anspielen. Simrock hätte die Angelegenheit, wie Brahms wiederholt, mit Spitta ganz freundschaftlich besprechen sollen, mit seinen (Brahms') Briefen in der Hand. Er wolle nicht Monologe in Spittas Schreibtisch hinein halten. Da er nun gar keine Lust habe, jetzt dasselbe und noch feierlicher an Joachim oder Spitta zu schreiben, so möge Simrock über den Titel setzen: „Herrn Philipp Spitta gewidmet". So erklärt sich die konventionelle Anrede, die nicht an Bach und dessen Biographen erinnern will.

der, ebenfalls sechsstimmig, die Seligpreisungen der Dulder Hiob und Christus wie ein schwebender Engelchor sich herabsenken — ein geistliches Drama, ein Oratorium, eine Oper im verjüngten Maßstabe, oder eine Vision, die alle Gattungen überflügelt![1]) Begeistert spricht Billroth zu Hanslick über die Motette: „Nächst dem Requiem ist es wohl das Schönste, was Brahms erfunden hat. Vor allem der Text. So menschlich und so göttlich zugleich und doch konfessionslos. Im Konzertsaal kann es kaum eine große Wirkung haben. Kindliche Fragen und Greisenweisheit und Manneszweifel, alles ist darin. Denke dir das im Lateran von schönen Knaben- und Männerstimmen gesungen. Du sahst von oben herab auf Rom, auf die Campagna. Die Sonne sank. Alles wird ruhig; du suchst den Weg vom Hügel herab nach Rom. In der Laterankirche erklingt Musik; du trittst ein. Halbdunkel erfüllt den Raum, einige Kerzen am Altar. ‚Warum?‘ erklingt es; der ganze Raum, der hier die Welt bedeutet, erklingt. ‚Warum?‘ Die Klangwirkungen erinneren mich an Lotti, Palestrina, dann auch wieder ganz an Brahms. Gibt es eine unsinnliche Geistesschöne in der Musik, dann ist sie hier zur Offenbarung gekommen. Wir sahen in Perugia erst den ganzen Perugino in seinen Fresken, daran denke, wenn du die Motette hörst. Oder denke dich ganz allein in der Sixtina, ganz eins in Gedanken mit Michelangelos Propheten und Sibyllen, ganz Mensch, Gott, Welt, Alles, Eins.“ Billroth, der das Werk erst im Juli 1878 von Brahms geschickt bekam, damit er es beim Notenschreiber kopieren lasse, mochte glauben, es wäre nach der italienischen Reise entstanden, die er im April 1878 mit Brahms gemacht hatte. Brahms aber war in den alten Italienern auch vor Italien zu Hause.

Enger an Bach schließt sich op. 74 Nr. 2 an, eine Choralmotette, welche das alte Lied „O Heiland, reiß die Himmel auf“ als cantus firmus zweimal im Sopran und je einmal im Tenor und Baß durchführt, während die andern Stimmen mit einzelnen Teilen der Melodie dagegen kontrapunktieren; eine figurierte

[1]) Die Motette erregte überall, wo sie aufgeführt wurde (zuerst in Wien am 8. Dezember 1878 im Gesellschaftskonzert unter Eduard Kremser), bei den Musikern großes Aufsehen und zählt mit Recht zu den Hauptwerken von Brahms.

Coda, welche sich in mancherlei Verkürzungen, Umkehrungen und Gegenbewegungen des melodischen Stoffes ergeht, bildet die fünfte Strophe. Brahms fand das Gedicht, eine Übersetzung des mittelalterlichen, von Max Bruch mit Orgel und Orchester komponierten „Rorate coeli“ (op. 29), im Winter 1863/64 auf der Wiener Hofbibliothek, und zwar in Corners großem katholischem Gesangbuch. Text und Melodie stachen ihm in die Augen, und er notierte beide. Seine Bearbeitung, welche die kontrapunktische Studie zum Kunstwerk erhob, wird nicht viel später entstanden sein. In seinem Kompositionsverzeichnisse steht ausdrücklich nur „op. 74 I“ unter 1877 notiert, gleich hinter der Zweiten Symphonie, welche Brahms den ganzen Sommer über beschäftigte, nachdem er sie schon im Juni in Angriff genommen hatte.

Mit der D-dur-Symphonie setzte sich Brahms auf dem Boden fest, den er mit der c-moll-Symphonie für seine Kunst erobert hatte, und die kurze Zeit, die er, im Verhältnisse zu der vieljährigen Arbeit an der früheren, brauchte, um sie zu vollenden, bezeugt, wie sicher er sich in seinem neuen Besitze fühlte. Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß ihm eine Ahnung des jüngeren Werkes schon aufdämmerte, als er sich noch mit dem älteren beschäftigte; sicher ist, daß er gleichzeitig mit ihm das vierhändige Arrangement der c-moll-Symphonie ausführte. Ebenso klar leuchtet ein, daß, ohne die Antezedentien des einen die Konsequenzen des andern kaum zu ziehen gewesen wären. Nicht nur zeitlich und räumlich hebt sich das in bunten Farben schimmernde Bild der D-dur-Symphonie von dem finsteren Hintergrunde der c-moll ab, sondern auch aus seiner künstlerischen Idee heraus ist das liebliche Phänomen als eine Folgeerscheinung zu erklären, unbeschadet seiner selbständigen Unabhängigkeit, die es an sich behauptet. Der „Phantasiegegensatz“, den Spitta betont[1]), macht sich so deutlich bemerkbar, daß man von einer Parodie reden könnte, wenn man den Begriff in seinem ursprünglichem Sinne gebrauchen will; er hat den Gelehrten verführt, nach einer „tief verborgenen Wurzel“ zu suchen, aus der beide Werke hervorgegangen sein sollen, wo höchstens an einen Absenker zu denken ist. Jene treibende Wurzel besteht in nichts

[1]) A. a. O.

anderem als in der thematischen Kunst des Komponisten und in dem aus ihr resultierenden Verhältnisse des Werkes zu seinem Grundmotive, den vier Noten:

1. a

Das Motiv wird sofort durch das mit dem Horn auf der vierten Note einsetzende, von den Holzbläsern weitergeführte Hauptthema:

2. a
Horn.
(Tiefere Oktave.)
b
Hlzbl.

kupiert und erlangt (auch als 1a) grundlegende Bedeutung, die sich über den ersten Satz hinaus bis ins Finale erstreckt. Seine Fruchtbarkeit und Fortpflanzungsfähigkeit ist ganz außerordentlich, und wenn es, wie in der bezaubernden Coda des Allegros, in seiner ursprünglichen Gestalt wieder auftritt, so wächst es zur verführerischesten Melodie der Bässe aus: das Fundament erhebt sich zur schlanken korinthischen Säule (3 a), die einen Korb voll zierlicher Akanthusblätter auf dem verjüngten Schafte trägt (3 b):

3. b
Viol.
Bässe. a

usw.

daraus lacht uns noch einmal das gleichfalls auf seine drei Anfangsnoten beschränkte Hauptthema (2a) entgegen, bevor es seinen zärtlichen Abschied nimmt. Beide Melodien greifen wie die Glieder einer Kette, wie verschlungene Hände in einander. Es ist, als wären sie, von demselben Fleisch und Blut, aus dem Mutterschoße eines dritten Motivs hervorgegangen, das schaurig wie aus einer fremden Welt hereinweht:

4.

Seine Wirkung wird dadurch erhöht, daß es von den Posaunen gebracht und durch einen leisen Paukenwirbel vorbereitet wird, der eine Generalpause des übrigen Orchesters ausfüllt. Eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Schicksalsmotiv der c-moll-Symphonie läßt sich nicht leugnen und könnte Absicht sein: der Ausblick in die helle Zukunft wird durch den Rückblick in die düstere Vergangenheit getrübt. Aber nur auf einige bange Momente. Das tragische Wetter der Nacht hat ausgetobt und grollt nur noch abziehend mit leisen Donnerschlägen aus der Ferne herüber, die rauchende Erde atmet erfrischt dem jungen Morgen entgegen, der ihr mit dem ersten Himmelskuß einen langen reinen Sommertag verheißt; unter ihren Umarmungen eröffnen sich die tausend unversieglichen Quellen des Genusses, und das glänzende, niemals ermüdende Spiel des Lebens in Wald und Flur, Haus und Hof kann von neuem beginnen, ein Werkeltag für den Banausen, ein Feiertag für den Müßiggänger, ein Schöpfungstag für den Künstler. Nach dem Verhallen der Posaunen fängt der Satz gleichsam noch einmal von vorn an. Die Geigen intonieren ein in sanften Bogen geschwungenes, von innigem Behagen beseeltes Thema:

5.

p dolce

begleitet von Violen und geteilten Violoncellen auf schaukelnden Wogen — Glück auf zur fröhlichen Fahrt! Was wir hören, ist

eine variierende Paraphrase des Baßmotivs 1a. Von Takt zu Takt strömt immer reicheres Tonmaterial zu. Eine aus 2a gewonnene absteigende Violinfigur (sie leitete vergrößert schon zum Paukenwirbel über!):

6.

wird zerlegt und wechselt legato mit einem wiederum von 1a abgeleiteten staffatierten Bläsermotiv ab:

7.

beide führen ein elegisches fis-moll-Duett der Violoncelle und Bratschen ein (das Violoncell hat die Oberstimme):

8.

das als das zweite Hauptthema des Satzes zu betrachten ist. Der engere Begriff des Gesangsthemas verschwindet hier, wo alles zum Gesange wird, und jedes Motivteilchen fähig und bereit scheint, eine neue Melodie zu bilden. Auf eben dieses weiche, in Terzen sich ergehende Moll-Cantando der tieferen Saiteninstrumente, dem die Violinen die mit 6 identische Begleitungsfigur:

9.

beigesellen, hat wohl Brahms in einem schon früher[1]) zitierten Briefe an Dessoff angespielt, der von dem „dümmsten Kapitel der dummen Leute“, der Reminiszenzenjägerei, handelt. Dessoff sollte, schreibt

---

[1]) Bd. I, 152, Anm.

er, sich nicht daran stoßen, daß eine Stelle in seinem, Brahms gewidmeten Streichquartett an die zweite Symphonie erinnerte, er (Brahms) habe bei der Gelegenheit auch und viel schlimmer gestohlen. Der Verwandtschaft mit Mendelssohn (a-moll-Symphonie und Hebridenouverture) wollte und brauchte sich Brahms nicht zu schämen. Um nicht, wie sein Vorbild, ins Weichliche zu geraten, hat er der Seitengruppe ein resolut anspringendes Oktaven-Motiv:

10.

eingefügt, das den Baß zu weitausgreifenden, festen Schritten antreibt und ihm Lust macht, der Durchführung sein Teil vorweg zu nehmen. Aber ein Fortissimo (mit Posaunen!) gebietet Halt, Bratschen, Klarinetten und Hörner schlagen den ungestümen Baß in synkopierte Fesseln, aus denen er sich mit dem melodisch und rhythmisch verschobenen, heftig nach oben drängenden Motiv 4 vergebens zu befreien trachtet:

11.

usw.

Ihr Motiv lockte die Posaunen für einen Moment herbei. Schon vorher wurde es angekündigt und ebenso gehörig vorbereitet, wie bei seinem ersten Erscheinen; die Rösselsprünge der Violinen:

12.

sind nur eine Umbildung von 6, und dieses wieder stammt von der zu Paukenwirbel und Posaunenmotiv überleitenden Oktavenkette:

18.

Beschwichtigend kehrt das Cantando zurück; das Baßmotiv 1 ist zu einer leichtbeschwingten flatternden Triolenfigur geworden, mit welcher die Flöte gleich einer Lerche sich auf das Thema herabläßt.— „So lebt denn wohl, Heroen!“

Der Versuch, die Thematik des Satzes bis in das feinste Geäder ihrer Gefäße zu verfolgen, muß hier aufgegeben werden. Wenn überhaupt, so könnte er nur dem aufmerksamen Partiturleser mit dem Buche in der Hand glücken. Einem solchen sei das Detailstudium des Durchführungsteiles besonders empfohlen, damit er sehe, wie ökonomisch der Meister trotz seiner verschwenderischen Freigebigkeit zu Werke ging: er hat noch immer einen unbenutzten Fonds, wie den zweiten Teil des Hauptthemas 2 b, in der Reserve, der ihm gute Dienste leistet, wenn er ihn auch, dank dem Reichtum seines Kombinationsvermögens, kaum anzugreifen brauchte. Ganz dem Wesen des Meisters entspricht der eifervolle Ernst, mit dem er die Wucht seiner Antithesen bis zu Entladungen von Trotz und Grimm steigert, so daß stellenweise, wenn nicht der Satz, so doch das Idyll in allen Fugen kracht. Auch Beethovens Pastoral-Symphonie verrät den Komponisten der „Eroika“, aber das Donnerwetter, das er seinen Hirten über den Hals schickt, ist ungefährlicher, als diese in den Abgrund der Seele hineinleuchtenden Blitze.

Im Repetitionsteile, der, um nicht zu ermüden, die Paraphrase des Hauptthemas (5) wegläßt und das Cantando (8) dicht an das Posaunenmotiv (4) heranrückt, erfreut uns manche sinnige Variante. Das Beste aber hat Brahms sich für die breit angelegte, knapp ausgeführte Coda aufgespart: sie krönt den Satz, indem sie ihn abschließt. So oft man das Stück gehört haben mag, jedesmal wirkt der Schluß wie ein neues Erlebnis — wir

erwarten ihn, fürchten, er könne doch einmal ausbleiben, und sind dann freudig überrascht, wenn das liebliche Wunder wieder eintritt mit dem leichten Schritt seiner lächelnden Grazie, um uns in einer noch seligeren Stimmung zu entlassen, als der erste Teil uns empfing. Daß die Coda überrascht und befriedigt — beides vereinigt sich selten in höherem Maße als die Lösung eines Rätsels oder der glückliche Ausgang eines Theaterstückes, verdankt sie zum großen Teil ihrer poetischen Einführung. Das Waldhorn irrt, wie Eichendorff singt, her und hin, als habe es seine lebensfreudige Weise verloren und könne sie nicht wiederfinden, es ruft und fleht, und fleht und ruft, bis es in die schmerzlich verhallende Klage ausbricht:

14.

f

ritard. — — — — — — — — — —

Auf dem letzten D setzt der Baß mit seinem Motiv 1 ein. (Siehe Beispiel 3.) Die Violinen tun, als wollten sie das ersehnte Thema wiederbringen, beschränken sich aber auf dessen motivischen Anfang (2a), den sie in neuer melodischer Wendung und anmutiger Steigerung ausführen, die Holzbläser intonieren ihre Staffatofigur (7), Horn und Fagott rufen dazwischen (9), das Streichquartett eilt mit nachschlagenden Pizzikato-Akkorden hinterher, Trompete und Hörner erinnern zum letztenmal an das Hauptthema — wie im Traum zieht alles vorher Erlebte, in das sinnvolle Gemälde eines inspirierten Augenblickes zusammengedrängt, an uns vorüber.

Im Allegretto grazioso des dritten Satzes, der das Scherzo in eigentümlicher Art vertritt, waltet ein anderer romantischer Geist mit derselben Anmut. Als hätte der Tondichter die Natur mit den Kinderaugen der märchenbildenden Phantasie angeschaut, führt er uns ein paar Szenen aus dem Reiche der Elementargeister vor, die er zu glücklicher Stunde im Walde oder in einer Bucht des Sees erlauschte. Er sah die Elfen und Kobolde tanzen, wo nüchterne Leute Libellen und Käfer schwirren, Sonnenlichter

und Nebelstreifen gaukeln sehen. Bald erscheinen die Elfen und ihre Königin, die so bedeutsam mit dem Haupte winkt, bald die Kobolde, welche mit den dicken Köpfen nicken und wackeln, auf dem Plan. Während die Elfen die Erde kaum mit den Fußspitzen berühren, stampfen die Kobolde derb den Boden. Auf Neckerei und Fopperei ist es abgesehen; die Alternative zwischen Holzbläsern und Streichern, der Wechsel von ungeradem langsamen und schnellem geraden Takt, nicht zuletzt die travestierenden Nachahmungen und rhythmischen Veränderungen des Themas sagen es uns. Zweimal muß die Melodie Gestalt und Tempo vertauschen, sie kommt zuerst als menuettartiger Ländler (quasi andantino):

15.

Oboen.

dann als Galopp (presto ma non assai):

16.

dann als prickelnder Geschwind-Walzer (presto ma non assai):

17.

Immer aber kehrt sie, sobald die übermütigen Geister der beschleunigten Zwischensätze sich ausgetobt haben, in der Original-

gestalt ihres langsamen Satzes zurück, und jedesmal meldet sie sich vorher in ungeahnter eigentümlicher Weise an. Königin Grazie regiert, beginnt und endet das phantastische Spiel, und sie verabschiedet sich mit dem fast wehmütigen Gruße:

18.

Um den heiteren Glanz der beiden Sätze recht hervortreten zu lassen und den bestrickenden Eindruck des Allegretto grazioso womöglich noch zu steigern, schob Brahms ein schwerblütiges, tiefsinnig grüblerisches Adagio dazwischen, mit dem der unvorbereitete Zuhörer sich an dieser Stelle nur widerstrebend befreundet. Von dem leicht eingänglichen, offenen Wesen des Allegros verwöhnt, erwartet er in einer ausgesprochen idyllischen Symphonie eher eine schmachtende Serenade oder flotte Barkarole als diesen aus einem harmonisch und kontrapunktisch getrübten Medium sich mühsam herausarbeitenden, mit etwas umständlicher Feierlichkeit einherschreitenden Gesang, der als ein wunderlicher Dialog zwischen Fagott und Violoncell anhebt, zu einem orgelmäßigen Fugato der Bläser übergeht, ein feingesponnenes Intermezzo des vollen Orchesters im Zwölfachteltakte durchmißt, das Hauptthema im Viervierteltakte dagegen führt und mit einem reflektierenden Selbstgespräche des Streichquartettes endet. Aber je länger wir das vielstimmige Gefüge des Satzes betrachten, je tiefer wir in die labyrinthischen Gänge seiner Tongedanken hineinhorchen, desto lebhafter fühlen wir uns interessiert, desto wärmer angesprochen, desto herzlicher gerührt und erfreut. Der Dialog zwischen Fagott und Violoncell:

19.

Violoncell.

Fagott.

gibt uns den Schlüssel zu dem wunderlichen Anfange des Adagios. In ihm erkennen wir den Posaunenruf (4) wieder und erinnern uns dabei an seine Beziehungen zu dem Schicksalsmotive der c-moll-Symphonie; die Zweiunddreißigstelfigur des Fagotts hebt die Analogie noch stärker hervor. Wir wollen kaum eine vage Vermutung aussprechen mit der Frage: sollte das Adagio der zweiten Symphonie nicht ursprünglich für die erste bestimmt gewesen sein? Auch die Tonart H-dur, mit der im Allegro der c-moll-Symphonie die Durchführung einsetzt, spräche dafür, und die Hypothese, das von Brahms als zu schwer, zu gewichtig befundene Adagio könnte bei der Entstehung der Pörtschacher Symphonie mitgeholfen und dem Komponisten den Gedanken sowohl der Parodie wie der anakreontischen Heroenverabschiedung nahegelegt haben, will nicht mehr als ein folgenloser Einfall sein.

Mit dem Allegro con spirito des Finales im alla breve-Takt stehen wir ein wenig fester auf dem Boden der Realität; aber auch da wird die Wirklichkeit durch den Standpunkt des Komponisten sublimiert. Offenbar empfing er die Anregung zu dem Satze von irgend einer ländlichen Festlichkeit.

Gleich das Hauptthema:

20.

usw.

vergegenwärtigt eine fröhlich bewegte, auf und abwogende Menge, und die Fortsetzung der Melodie:

21.

a

bei welcher die Fagotte mit dem Chor der Streicher gehen, gibt sich durch die Hartnäckigkeit ihrer Wiederholung als Imitation des

Dudelsackes zu erkennen. In ihrem ersten Abschnitt (a) enthält sie zugleich ein über die ganze Welt verbreitetes Glockenmotiv, das als solches auch in der Durchführung erscheint, freilich nicht mit dem handgreiflichen Bimbambombum der Theaterglocken à la Parsifal, sondern pp in langgezogenen leisen, vom Winde hergewehten Tönen der Tenorposaune:

22.

bei jener geheimnisvoll wie im Sonnenglast zitternden Stelle, wo das Sempre più tranquillo dann auf einem pp-Paukenwirbel zum Tempo des Hauptthemas zurückkehrt. Das sind die Glocken von Maria Wörth, und das Fest, die berühmte Feier der sommerlichen Kirchweih, welche alljährlich einmal in Stadt und Land der Umgegend eine Völkerwanderung veranlaßt. Auch das Lachen des „alten, höchst lustigen und frivolen Pfaffen", von welchem Brahms in dem oben mitgeteilten Ischler Briefe spricht[1]), ist im Gewühl des Tutti zu vernehmen; sein Hahaha klingt aus den sforzati der das Geistliche mit dem Allzuweltlichen, die Kirchenglocken mit dem Kuhschwof verbindenden, sonderbar harmonisierten Dudelsackmelodie deutlich heraus:

23.

sf marc. sf sf

Ha - - ha - - ha . . .

Auf einen musikalischen Bauern-Breughel, Teniers oder Ostade war es von Brahms nicht abgesehen. Sein Kirchweih-Finale reproduzierte das von Wind und Wellen vom andern Ufer herüber-

[1]) S. 160, Anm.

getragene Gehörbild, und seine Phantasie malte es weiter aus. Mit den mächtigen Schwingen der triumphierenden Gesangsmelodie:

24.

nahm er Flügel der Abendröte, die ihn hoch über das Gemeine emporhoben, bis in die Arme und an das Herz des allliebenden Vaters.

Bei wenigen Werken hatte Brahms das frohe Gefühl des sicheren Gelingens, wie bei dieser Symphonie; an keines dachte er lieber, und über keines sprach er so gern, es machte ihn, ganz gegen seine Gewohnheit, mitteilsam und förmlich redselig. An Hanslick schrieb er: „Ich bin Dir von Herzen verbunden, und zum Dank soll's auch, wenn ich Dir etwa den Winter eine Symphonie vorspielen lasse, so heiter und lieblich klingen, daß Du glaubst, ich habe sie extra für Dich oder gar Deine junge Frau geschrieben! Das ist kein Kunststück, wirst Du sagen, Brahms ist pfiffig, der Wörther See ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien, daß man [sich] hüten muß, keine zu treten." In einem, auf die Rückseite des ersten Briefblattes geschriebenen Postskriptum heißt es noch: „was hier hinten steht, wünscht aber nicht schön stilisiert in die Zeitung zu kommen". Billroth, der ihn mit Joachim in Pörtschach besuchen wollte, aber in Berchtesgaden sitzen blieb, erhält die Neuigkeit als Antwort auf eine Frage, die er gar nicht gestellt hatte. „Ob ich etwa eine hübsche Symphonie habe," schreibt ihm Brahms im September, noch von Pörtschach aus, „weiß ich nicht; ich muß einmal gescheite Leute fragen. Aber fromm war ich bisweilen den Sommer[1]), und meiner Komposition des Edward wünschte ich, daß sie mir ge-

[1]) Anspielung auf die Motetten op. 74.

lungen wäre." Die „gescheiten Leute" waren Frau Schumann, Dessoff und Frank. Mit seinem Entschlusse, nach Baden-Baden zu reisen, zauderte er ziemlich lange. Denn in demselben Briefe sagt er, es ziehe ihn manches und halte ihn manches, und er wisse noch nicht, ob er nächstens nach Wien oder Baden-Baden gehe, oder in Pörtschach bleibe. Plötzlich (am 17. September) war er dann in Lichtental. Außer seinen musikalischen Freunden erwartete ihn dort eine behaglichere Existenz, die er zur Niederschrift der erst im Kopfe fertigen Symphonie nötig hatte. Am 19. September meldet Klara Schumann in einem Briefe an Levi: „An meinem Geburtstag war so ziemlich alles, wie Sie es sich gedacht, nur Brahms war nicht da, er kam vier Tage später, hatte wohl nicht vorher auf den Kalender gesehen. Brahms ist in guter Stimmung, sehr entzückt von seinem Sommeraufenthalt, und hat, im Kopfe wenigstens, eine neue Symphonie in D-dur fertig — den ersten Satz hat er aufgeschrieben — ganz elegischen [?] Charakters." Kurz vor ihrer Abreise nach Büdesheim, am 3. Oktober, kam er am Abend zu ihr und spielte ihr den ersten Satz nebst einem Teil des letzten vor, wie sie im Tagebuch aufzeichnet. Sie fand den ersten Satz „in der Erfindung bedeutender" als das entsprechende Allegro der c-mollSymphonie und stellte dem Werke und dessen Autor das Prognostikon: „Mit dieser Symphonie wird er auch beim Publikum durchschlagenderen Erfolg haben als mit der ersten, so sehr diese auch die Musiker hinreißt durch ihre Genialität und wunderbare Arbeit" [1]) . . . Brahms begleitete die Freundin bis Oos, wie er früher Levi so oft begleitet hatte, und schrieb dann in Lichtental die Symphonie auf. Von Levi scheint er eine Nachricht erwartet zu haben, die ausblieb. Jedenfalls wollte er die Rückreise über München antreten und wäre zu einer Aussöhnung noch immer bereit gewesen. Es mag ihm schwer geworden sein, den Freund zu verlieren.

Ehe er nach Wien zurückkehrte, wohnte er in Mannheim der ersten Aufführung der von Frank vollendeten Götzschen „Franzeska von Rimini" in Gesellschaft von Max Bruch und Franz v. Holstein bei und konferierte dort mit dem Librettisten Josef Viktor Wid-

---

[1]) Litzmann, a. a. O. S. 364 f.

mann. Die Oper, deren Mißerfolg er vorausgesehen hatte, machte ihm doch von neuem Lust, sich auf die Bretter zu wagen, und die außerordentlich produktive Verfassung, in der er sich seit dem Frühjahr befand, trieb ihn mächtig an, seine alten Lieblingspläne wieder aufzunehmen. Hätte Widmann damals ein fertiges Buch gehabt, das den bescheidenen und doch so schwer zu befriedigenden Wünschen des Komponisten Genüge leistete[1]), so wäre in Pörtschach wahrscheinlich das moderne Seitenstück zur „Hochzeit des Figaro" entstanden, das wir von dem Sänger der „Liebeslieder" zu erwarten berechtigt waren.

In Baden-Baden lernte er damals den als Liederkomponist schnell zu hohem Ansehen gekommenen Adolf Jensen persönlich kennen, in dessen temperamentvollen, melodiösen Gesängen Brahms und Wagner einander manchmal die Hand reichen. Der im milden Klima Badens Genesung von schwerer Krankheit Suchende war schon vom Tode gezeichnet, als er am 28. September schrieb: „Vor acht Tagen war Brahms bei mir, der alljährlich die schönen Herbsttage hier zu genießen pflegt. Trotz seiner kolossalen Innerlichkeit ist er äußerlich so einfach, treu und bieder, daß ich mich immer ungemein wohl um ihn fühle. Er ist noch hier, und ich hoffe

---

[1]) In Mannheim legte Brahms dem Dichter dar, wie ein Textbuch nach seinem Sinne beschaffen sein müßte. „Vor allem schien ihm", berichtet Widmann in seinen „Erinnerungen", „das Durchkomponieren der ganzen dramatischen Unterlage unnötig, ja schädlich und unkünstlerisch. Nur die Höhenpunkte und diejenigen Stellen der Handlung, bei denen die Musik ihrem Wesen nach wirklich etwas zu sagen finde, sollten in Töne gesetzt werden. So gewinne einerseits der Librettist mehr Raum und Freiheit zur dramatischen Entwickelung des Gegenstandes, andrerseits sei auch der Komponist unbehinderter, ganz nur den Intentionen seiner Kunst zu leben, die doch eigentlich am schönsten erfüllt würden, wenn er in einer bestimmten Situation musikalisch schwelgen und z. B. in irgend einem jubelnden Ensemble sozusagen ganz allein zum Worte kommen könne. Dagegen sei es eine für die Musik barbarische Zumutung, einen eigentlichen dramatischen Dialog durch mehrere Akte hin mit musikalischen Akzenten begleiten zu sollen." Sehr richtig bemerkt Widmann hierzu: „Damit war in aller Deutlichkeit ausgesprochen, daß Brahms für das Verhältnis von Text und Musik in der Oper Wünsche hegte, die der Entwicklung, welche die moderne Oper durch Wagner genommen hatte, und demgemäß auch der Geschmacksrichtung eines heutigen Publikums diametral entgegengesetzt waren." Vgl. auch Bd. II, 166 ff.

ihn wiederzusehen.“ Auch Holstein, der mit seiner Frau von einer Aufführung seines „Erben von Morley“ aus Frankfurt nach Baden gekommen war, trug schon den Tod in sich, ohne daß jemand eine Ahnung davon hatte. Als Herzogenberg im Mai 1878 Brahms die traurige Mitteilung machen mußte, daß es mit ihrem Freunde zu Ende gehe (Holstein starb am 22. Mai), bat er Brahms, er möge dem hoffnungslos Erkrankten noch ein paar herzliche Zeilen schreiben. Brahms erwiderte, er versuche vergebens, an ihn oder an die Frau einige Worte zu richten. Er, in einem solchen Falle, verlange sie vom besten Freunde nicht zu lesen, und wisse er gleich, daß sie für ein Frauenherz Bedürfnis seien, so bitte er doch den Empfänger des Briefes einstweilen, der Dolmetsch seiner Teilnahme und der Überbringer seiner Grüße zu sein. Ergänzt wird diese leicht zu Mißverständnissen Anlaß gebende Äußerung durch das Kondolenzschreiben, das Brahms an Frau v. Holstein richtete: „Heute morgen kamen mir die letzten Verse Ihres seligen Mannes zu — wie wunderbar wohl haben sie mir getan! Oft schon hatte ich die Feder angesetzt, Ihnen zu schreiben, Ihnen mit wenig Worten zu sagen, wie sehr und herzlichst teilnahmevoll meine Gedanken bei Ihnen sind. Es war mir nicht möglich, meine Empfindungen waren zu bitter, wenn ich an das Leiden und Abscheiden eines Mannes dachte, der so alles und jedes besaß, was das Leben wünschens- und behaltenswert machen kann. — Wunderbar wohl taten mir die schönen Worte und Gedanken nun, sie umschwebten mich den Tag wie ein schöner sanfter Schlußakkord. — Ich kann und mag nichts mehr sagen — es ist doch immer zu viel und zu wenig, was drängt, ausgesprochen zu werden.“

Klara Schumanns Voraussage ging auf das Schönste in Erfüllung. Zuerst in Wien, wo die zweite Symphonie am 30. Dezember 1877 von den „Philharmonikern“ aufgeführt wurde. Brahms spielte sie vorher, wie er es fortan mit allen größeren Werken zu tun pflegte, mit Ignaz Brüll in Friedrich Ehrbars Klaviersalon einem kleinen Zirkel näherer Freunde vor. Der hochbegabte, zartbesaitete Komponist des „Goldenen Kreuzes“, dem ein tiefer Schatz von Geist und Gemüt aus den träumerisch sinnenden stillen Augen leuchtete, war nicht nur, was jedermann bekannt

ist, ein großer Pianist, sondern auch der gewandteste Partiturenleser und Vom-Blattspieler, wie dies eben nur ein so fein durchgebildeter, genialer Musiker sein kann. Mit ihm zu musizieren war, wie Brahms sagte, ein „rechtschaffenes Pläsier", dem Ensemble der beiden Meister zuzuhören aber ein einziger Genuß. C. F. Pohl, der den Orchesterproben beiwohnte, gab den freiwilligen Berichterstatter ab und referierte an Simrock in folgenden Bulletins:

„Von Brahms' neuer Symphonie war Montag die erste (Korrektur-) Probe, heute ist die zweite. Das Werk ist herrlich und wird raschen Eingang finden. Der dritte Satz hat sein Dacapo schon in der Tasche." (27. 12. 77.)

„Donnerstag war zweite Probe, gestern Generalprobe. Richter gab sich große Mühe beim Einstudieren und wird auch heute dirigieren. Es ist ein prachtvolles Werk, das Brahms der Welt schenkt und zudem so recht zugänglich. Jeder Satz ist Gold, und alle vier zusammen bilden in sich ein notwendiges Ganzes. Leben und Kraft sprudelt überall, dabei Gemütstiefe und Lieblichkeit. Das kann man nur auf dem Lande, mitten in der Natur komponieren. Den Erfolg bei der Aufführung, die in einer halben Stunde stattfindet, werde ich in wenig Worten hier nachfügen." (30. 12. 77.)

„Vorüber! Musterhafte Ausführung, wärmste Aufnahme. 3. Satz (Allegretto) da capo, wiederholte Hervorrufe. Zeitdauer der Sätze: 19, 11, 5, 8 Minuten. Nur Adagio nicht dem tiefen Gehalt entsprechend gewürdigt, es bleibt aber doch der musikalisch wertvollste Satz.

Brahms reist heute Abend nach Leipzig. Ankunft 12 und gleich in die Probe."

Der Bericht kennzeichnet seinen Schreiber, den Haydn-Biographen und langjährigen Archivarius der „Gesellschaft der Musikfreunde", mit dem Brahms täglich im „Roten Igel" zu Mittag speiste. Pohl war ein Muster von selbstloser Güte und Herzenseinfalt, dabei die Pünktlichkeit, Zuverlässigkeit und Ordnungsliebe in eigener Person und Brahms mit Leib und Seele ergeben. Dieser sah das bescheidene, geräuschlose Männchen sehr gern. Der große Kopf, auf dem eine blonde, über der Stirn zu einer

Schnecke gedrehte Perücke saß, das pfirsichfarbene ernst-freundliche Gesicht, aus dem ein paar vergißmeinnichtblaue Augen milde und wohlwollend in die Welt blickten, harmonierte mit der ruhigen, wohlüberlegten Mezza voce-Rede des rosigen schmalen Mundes, der nie ein böses oder auch nur ungeschicktes Wort sagte[1]).

---

[1]) Brahms hatte einmal beim Antiquar ein Exemplar des kultur- und musikgeschichtlich interessanten, sehr seltenen „Musicus vexatus" gekauft, das zu seinem großen Verdrusse nicht vollständig war; es fehlten etwa die letzten sechzehn Blätter. Pohl lieh das Buch von Brahms aus und behielt es so lange, daß Brahms, der es wiederhaben wollte, schon ungeduldig wurde. Da brachte er es eines Morgens zu ihm, fein in Rosa-Seidenpapier eingewickelt. Brahms erkannte seinen alten „Musicus vexatus" nicht wieder; denn Pohl hatte ihn schön in Leder binden lassen. Aber noch mehr. Als Brahms das Buch wieder las, erstaunte er, daß der Schluß nicht mehr fehlte. Pohl, der als gelernter Lithograph ein Schreibkünstler war — die Zierlichkeit seiner Handschrift paßte zu seinem ganzen Wesen — hatte altes Papier aufgetrieben und nach dem in der Bibliothek der Gesellschaft befindlichen kompletten Exemplar des Buches die dreißig und mehr Seiten samt Schlußschnörkel in der altmodischen Druckschrift des siebzehnten Jahrhunderts buchstabengetreu und täuschend ähnlich nachgemalt. Darüber empfand Brahms eine geradezu kindische, grenzenlose Freude. Jedem zeigte er das Kunstwerk und sang dazu das Lob des fleißigen „rührenden Kerls". — Mit seinem redlichen Eifer hätte mich Pohl aber einmal in die schönste Patsche bei Brahms gebracht. Er erlaubte sich, seine eigene Meinung über Brahms' Symphonien zu haben, von denen besonders die schwer zugängliche c-moll-Symphonie nicht seinen enthusiastischen Beifall fand. Viel höher als der Symphoniker stand bei ihm der Chorkomponist in Gunst. „Ein Unglück", jammerte er oft zu mir, „daß Brahms seine eigentliche Stärke gar nicht kennt. Statt neuer Symphonien sollte er lieber große Chorwerke schreiben, so etwas wie eine zweite „Schöpfung". Damit würde er sich nicht nur unsterblich machen, sondern auch einem fühlbaren Mangel unserer Musikliteratur abhelfen. Auf mich hört er nicht, da reißt er immer nur schlechte Witze. Aber wenn Sie es ihm einmal vorstellten — er gibt etwas auf Sie." Obgleich ich Pohls Meinung nur insoweit teilte, als auch ich bedauerte, daß Brahms kein größeres Chorwerk schrieb, ließ ich mir doch das Versprechen abnehmen, mit Brahms zu reden. Ich ging also zu ihm, brachte das Gespräch auf Oratorien, Kantaten und dergl., beklagte den überhandnehmenden Mangel an solchen Werken und wollte eben vom Allgemeinen zum Besondern übergehen, als mich Brahms, der immer unruhiger geworden war, unterbrach, indem er mit Heftigkeit losfuhr: „Sie wissen doch, wie gern ich unsern Pohl mag, aber nun quält er mich seit Jahren mit derselben Geschichte. Ich soll ihm womöglich noch ein „Deutsches Requiem" komponieren! Wenn er nicht ein so rührend guter Kerl wäre, hätte ich ihn längst

Das Wiener Publikum gab dem Gefühle der Freude darüber, daß Brahms nach „dem Pathos faustischer Seelenkämpfe“ sich der „frühlingsblühenden Erde wieder zuwandte“ — der Dolmetsch dieses Gefühles ist Hanslick — den lautesten und herzlichsten Ausdruck. Es applaudierte und rief Brahms nach jedem Satze lange unermüdlich — aber Brahms, der unter dem jungen Volk auf der Galerie zugehört hatte, zeigte sich nicht. Hanslick erteilte ihm deswegen eine öffentliche Rüge und lobte Hans Richter, der die Symphonie „mit einer liebevollen Ausdauer studiert und in einer Vollendung zu Gehör gebracht, die ihm zur höchsten Ehre gereichen“.[1])

In Leipzig wiederholten sich bei der ersten Aufführung der D-dur-Symphonie, die Brahms am 10. Januar 1878 im Gewandhause dirigierte, die Szenen des Vorjahres, der Beifall war weder stürmischer noch herzlicher, die Aufführung bei weitem schlechter[2]).

---

hinausgeworfen. Sagen Sie ihm, er solle sich an B. wenden, der komponiert noch mehr, als man von ihm verlangt, den trojanischen Krieg und den dreißigjährigen dazu!“ — Als Pohl schon sehr krank war, ging Brahms noch einmal mit mir zu ihm hinauf. Er wohnte als „einsamer Spatz“ 1886 noch immer im obersten Stock desselben hohen alten Hauses, Ecke Tuchlauben und Kleeblattgasse, in welches er 1866 eingezogen war, um der „Gesellschaft der Musikfreunde“ nahe zu sein, die schon seit sechzehn Jahren nicht mehr unter den Tuchlauben hauste. Der arme Patient war so erfreut über den Besuch, daß er uns über eine Stunde festhielt und alle seine Kostbarkeiten und Raritäten zeigte. Auch den Schrank öffnete er, in welchem die Vorarbeiten zum dritten Bande seines „Haydn“ aufgeschichtet lagen, und betrachtete sie mit einem trübseligen Lächeln. Bevor Brahms im Sommer 1886 wieder in die Schweiz reiste, empfahl er Pohl der Fürsorge Billroths, zog Erkundigungen ein, woran es Pohl etwa mangelte, bot ihm die eigene Wohnung an und hätte ihm gern jede Wohltat erwiesen. „Man kann ihm nicht beikommen“, sagte er traurig und halb ärgerlich. Pohl starb am 28. April 1887.

[1]) „Neue freie Presse“, Feuilleton vom 3. Januar 1878.

[2]) „Die zweite Symphonie“, berichtet Frau v. Herzogenberg am 17. Januar ihrer Freundin Bertha Faber in Wien, „ist entschieden viel heiklicher als die erste, und Brahms war gleich darauf gefaßt, daß sie schlechter gehen würde, ob er sich aber so wenig erwartet hatte, bezweifle ich. Die Posaunen bliesen im ersten Satz grausam falsch, anfangs einen geradezu unverständlichen Akkord, im zweiten Satz kamen die Hörner heraus, aber mit einer ruhigen Handbewegung von Brahms wurden sie wieder ins Geleise gebracht . . . ich höre jetzt von allen Seiten warmes Lob über die Symphonie

An Henschels Stelle sang Frau Kölle-Murjahn, die Primadonna von Karlsruhe, Lieder von Brahms, darunter „Minnelied“ und „Des Liebsten Schwur“ aus der neu erschienenen Sammlung. Im Neujahrskonzert des Gewandhauses war Brahms als Pianist mit seinem d-moll-Konzert aufgetreten und an derselben Stelle, wo er seine erste öffentliche Niederlage mit demselben Jugendwerke erlitten hatte, nun auch förmlich in persona rehabilitiert worden. Wiederum war er Gast bei Herzogenbergs. Mit der schönen Hausfrau hatte er sich brieflich auf einen freundschaftlichen Ton scherzhafter Neckerei gestellt, ihr geschrieben, sein neues Werk sei keine „Symphonie“, sondern bloß eine „Sinfonie“, und er brauche sie ihr nicht erst vorzuspielen: „Sie brauchen sich nur hinzusetzen, abwechselnd die Füßchen auf beiden Pedalen, und den f-moll-Akkord eine gute Zeitlang anzuschlagen, abwechselnd unten und oben, ff und pp — dann kriegen Sie allmählich das deutlichste Bild von der ‚neuen‘.“ Dann hielt er diese Mystifikation möglichst lange aufrecht, sagte, in Wien spielten die Musiker seine Sinfonie mit Flor um den Arm, weil's gar so lamentabel klinge, sie werde auch mit Trauerrand gedruckt, und freute sich dann über die angenehme Enttäuschung. Frau Elisabet nahm dafür Revanche, indem sie dem Verblüfften den ersten Satz der Symphonie aus dem Gedächtnisse vorspielte, nachdem sie das Werk in der Generalprobe und im Konzert, also im ganzen zweimal! gehört hatte. Sie schrieb den Satz sogar nach der dritten Audition in Dresden (6. März) nieder und suchte Brahms mit der Erklärung zu reizen, sie wolle ihm die Langweile ersparen, ihre Arbeit anzusehen, die Frau Schumann „einen ganz anständigen Klavierauszug“ nannte. Aber ihr „schlimmer“ Freund war schon auf dem Wege nach — Italien. Später dachte er nicht mehr an dieses erstaunliche Pro-

---

und bemerke, daß ich die äußeren Beifallsbezeugungen hier immer unterschätze, den süddeutschen Maßstab immer noch nicht los werdend. Über die Persönlichkeit Brahms' wird nach wie vor viel getratscht und losgezogen; er ist den Leuten nicht höflich, nicht flach, nicht weltläufig und nicht langweilig genug, sie möchten lauter Hiller haben oder interessante Charakterköpfe wie Rubinstein. Sein Spiel im Konzert hat auch sehr mißfallen, und jeder Backfisch nimmt sich heraus, seine Technik zu kritisieren, genug, ich sage Dir, man hat Gelegenheit, seine Geduld zu üben . . .“

dukt eminenter Auffassungsgabe und treu ergebener, ihm gewidmeten Fleißes, Elisabet aber konnte ihn seines rücksichtslosen Benehmens wegen nicht schon wieder auszanken, was sie eben erst mit zweifelhaftem Erfolge in einer prächtigen geharnischten Trutzepistel getan hatte[1]).

Für die Mittel zu seiner ersten italienischen Reise mußte die praktische Verwertung seiner beiden Symphonien sorgen. Er dirigierte die erste („auf vielfachen Wunsch wiederholte") am 18. Januar 1878 im großen Saale des Hamburger Konvent-Gartens, dem ehemals Wörmerschen Konzertsaal[2]), und vier Tage später dieselbe als Novität angekündigte erste bei Freund Reinthaler in Bremen. Dort wiederholte er auch sein „Schicksalslied". In demselben Konzert sang Frau Joachim die von ihrem Gatten komponierte Marfa-Szene aus „Schillers Demetrius" und drei Lieder von Brahms („Alte Liebe", „Des Liebsten Schwur", „Mädchenfluch"). Von Bremen ging die symphonistische Tournée nach Holland weiter. Am 26. Januar kam die c-moll-Symphonie im „Collegium musicum Ultrajectinum" (Utrecht) zur Aufführung, das den schönen, verpflichtenden Wahlspruch führt: „Amat alta silentia Musa" (Die Muse liebt tiefes Schweigen), sie war als „Eerste uitvoering onder leiding van den Componist" angekündigt. Die Anwesenheit des Meisters verschaffte den Utrechtern das Vergnügen, die vollständige Serie seiner „Neuen Liebeslieder" von ihm und Th. L. van der Wurff begleitet zu hören. Die D-dur-Symphonie folgte am 4. Februar im Philharmonischem Konzert der „Maatschappij" zu Amsterdam nach und wurde ebendort am 8. in „Felix Meritis" von demselben Orchester wiederholt unter Mitwirkung von Cornelie Meysenheim aus München,[3]) Mary Krebs aus Dresden und „den Heer Johs. Brahms uit Weenen, die welwillend op zich genomen heeft om zijne tweede Sinfonie te dirigeeren." Zwischen beiden Aufführungen der mit Jubel aufgenommenen Novität gab es am

[1]) Siehe Briefwechsel I, 57 ff.

[2]) Die erste Hamburger Aufführung der c-moll-Symphonie fand am 16. November 1877 unter Bernuth statt.

[3]) Die schon von Tutzing her mit Brahms befreundete Künstlerin sang „Vorm Fenster", „Des Liebsten Schwur" und „Wiegenlied".

6. Februar noch eine dritte im „Concert Diligentia" im Haag. „Reizend war es", schreibt Frau Engelmann-Brandes an Klara Schumann, „Verhulst zu beobachten und im Verkehr mit Brahms zu sehen. Bei der ersten Probe der D-dur soll er ja wie ein Kind geweint haben; und in Felix meritis, wo wir zur Probe und Aufführung waren, lief er in seiner Glückseligkeit während der Symphonie auf eine fremde Dame zu, drückte ihr die Hände mit den Worten: ‚Vergessen Sie doch nie das Glück, diese Musik zu hören'! Man sah ihm aber auch an, wie lieb er Brahms hat; eine Braut konnte nicht inniger und zärtlicher sein, als Verhulst es mit ihm war, und in seinen Worten war er immer so warm und sich selbst vergessend, daß man merkte, wie gern er sich vor solchem Meister demütigte und beugte" [1]).

Ein Amsterdamer Korrespondent des „Musikalischen Wochenblattes" glaubte in seinem Berichte bemerken zu müssen, daß Brahms die ihm aufs Dirigentenpult gehängten Lorbeerkränze herunternahm und im Orchester zurückließ. Er liebte dieses durch den schlechten Gebrauch entwertete „Gemüse des Ruhmes" nur im Naturzustande und sollte nun endlich zum ersten Male an Ort und Stelle in dem ersehnten Schatten eines Lorbeerbaumes ruhen. Billroth hatte den Säumigen, ewig Unentschlossenen glücklich so weit gebracht, daß er den Termin der Abreise auf den 8. April ansetzte. Es habe ihm unsägliche Freude gemacht, schreibt er an Frau Schumann, Brahms in Italien „einzuführen". Goldmark, der zu den letzten Proben seiner „Königin von Saba" nach Rom mußte (die Oper kam wegen Erkrankung der ersten Sängerin erst im folgenden Jahre heraus), war gleichfalls mit von der Partie, trennte sich aber dann von den Freunden, die auf Billroths Betreiben gleich nach Neapel und Sizilien weiterreisten. Brahms hätte gern darauf verzichtet, „den richtigen Begriff von Italien zu erhalten", den ihm Billroth beibringen wollte. „Ich wäre mit Rom zufrieden", schreibt er seufzend an Frank. „Auf dem Rückwege wollen wir uns dies, und was es sonst noch geben soll, gründlich flüchtig besehen". Vermutlich war diese vom Zaune gebrochene, überstürzte Reise mehr eine Strapaze als ein Ver-

[1]) Litzmann, a. a. O. III, 368.

gnügen, jedenfalls eine der stärksten Geduldproben für ihn. Denn Brahms, der Unterordnung und Nachgiebigkeit nicht kannte, wenn er der leidende Teil sein sollte, würde lieber selbst Billroth in Italien „eingeführt" als von der Überlegenheit des erfahrenen Praktikers Nutzen gezogen haben. Er hatte sich seit Jahren so gründlich auf Venedig, Florenz und Rom vorbereitet, wie es das Studium der einschlägigen Kunst-, Geschichts- und Reisehandbücher nur ermöglichte[1]), und fühlte sich in seiner mühsam erworbenen Wissenschaft gedrückt, in seiner Freiheit beeinträchtigt, da er sich nach den Wünschen eines anderen richten sollte, mochten diese zehnmal auf sein eigenes Wohl abzielen.

Auch hätte er sich gern einmal ein paar Rasttage stillen Alleinseins gegönnt. Denn die Spaziergänge auf klassischem Boden regten ihn mächtig auf und an; sie hätten ihn produktiv gemacht, wenn er es nicht schon vor seiner Abreise gewesen wäre. Eines seiner drei uns erhaltenen Liederbücher, ein Oktavheft mit einer Menge von eingetragenen, zur Komposition vorgemerkten Texten — es reicht von op. 69 bis op. 105 — war sein Vademecum.

---

[1]) Er wußte in Rom schon vor der Abreise so genau Bescheid, daß er dem Direktor der Dresdener Gemäldegalerie, Julius Hübner, der ihm einen selbstverfaßten Oratorientext „Amor und Psyche" geschickt hatte — Hübner war Maler und Dichter — folgendes antworten konnte: „Verehrtester Herr, ich bin im Begriff, eine Reise nach Italien zu machen! Vorher aber muß ich Ihnen zwei Worte des Dankes sagen — beide aber werde ich Ihnen in Italien oft genug wiederholen! Den freundlichen und berufenen Führer [Hübner war in Dresden sein Cicerone gewesen] werde ich in jeder Galerie vermissen, und in der Villa Farnesina werde ich an Ihr Gedicht denken [bei den nach Rafael ausgeführten Fresken Giulio Romanos, welche das Märchen des Apulejus behandeln] und — daß ich solche Liebe doch nicht in Musik setzen kann. Ich sollte mindestens versuchen, von meinem Standpunkt einiges zu sagen über jenes Gedicht — ich weiß nichts Rechtes. Die schöne Sage selbst reizt sehr, aber ich muß dann an ein ideales Ballett — gar mit Chören — denken. Ihr Gedicht aber liest man, ohne weiteres zu wünschen, und auch der Formen im einzelnen wegen wüßte ich nicht recht anzufassen. Das ist aber etwas, das ich bei modernen Musikdichtungen meist vermisse. ‚Ob das mit seinem Singen der Wagener getan?' Übrigens habe ich vor der Reise so vieles zu tun und zu besorgen, daß ich — das Gedicht mitnehme und jedenfalls sehr ernstlich und wiederholt lese. Wer weiß, was mir in der Farnesina durch den Kopf geht! . ."

Zwischen zwei deutschen Volksliedern steht ein „Verzweiflung“ betiteltes, sehr eigentümliches Gedicht Felix Schumanns darin, welches lautet:

„Den Becher des Elends, den übervollen,
Hielt ich zum Himmel empor und flehte:
Nur einen Tropfen träufle der Wonne,
Nur einen Tropfen träufle der Seligkeit,
Gieße herab in den Kelch, den bittern!
Da fiel, sternschnuppenartig zu schaun,
Ein Tropfen herab, Erfüllung verheißend
All den Wünschen, die ich gehegt.
Doch wehe, der Becher lief über, mit ihm
Rann nieder der Tropfen des himmlischen Taus.
O armes, betrogenes Menschenherz!“

Darunter schrieb Brahms: „Palermo 77.“ War ihm dort die Melodie zu den freien Rhythmen eingefallen, oder entsprachen sie nur seiner augenblicklichen Stimmung — wer weiß es! Er hat das Gedicht nicht komponiert.

Billroth merkte im schwärmerischen Eifer seiner Mission wahrscheinlich gar nicht, welchen Zwang sein Freund sich manchmal auferlegte, um nicht ausfällig zu werden oder den Wohlmeinenden mit Undank zu kränken. „Bei der zweiten Reise war es schon anders, da machte ich den Cicerone — die erste war nur ein Präludium“, renommierte Brahms in späteren Jahren. Zu Goldmark, auf den der Moses von Michelangelo in San Pietro in Vincoli den tiefsten Eindruck gemacht hatte, sagte Brahms: „Ach was, da komme ich jeden Tag hin, gehen Sie nur erst einmal in den Braccio Nuovo (ein Flügel des Vatikans, der außer anderen herrlichen Antiken die Augustus-Statue und den Apoxyomenos enthält), da würden Sie anders reden!“ Sein Widerspruchsgeist mußte sich Luft machen, dazu der Ärger, daß er für Rom so wenig Zeit hatte. Goldmark war dreiundzwanzig Tage in den Sammlungen des Vatikans gewesen. In Rom trafen sie auch Nottebohm, der sich bald zum Kenner der kleinen Trattorien und Spelunken, wo man den besten Wein bekam, aufgeschwungen hatte.

Eine köstliche Geschichte von Brahms aus der Zeit seines ersten römischen Aufenthalts, ein Gegenstück zu Widmanns küssen-

der Padovanerin, im „Croce di Malta“[1]), erzählt H. Wichmann in dem Buche „Alte Typen im neuen Rom“: „Auf einer Reise durch Italien suchten mich zwei Jugendbekannte, jetzt hochberühmte Männer, auf, Billroth und Brahms. Sie hatten bei einem armen, kranken, unbedeutenden Genossen, mit welchem sie vor langen Jahren frohe Stunden verlebten, nicht vorübergehen wollen. Beim einstweiligen Abschied nach dem ersten Zusammentreffen wurde für den folgenden Tag ein Frühstück alla romana verabredet. Die „Mora“ [Wichmanns Köchin] war die richtige Person, ein solches in charakteristischer Weise aufzutischen. Rümpfte sie gleich bei Preisung nordischer Gerichte die Nase, ja, überlief sie sogar ein Schauder, wenn von Sauerkraut und Pökelfleisch die Rede war, so verstand sie um so besser maccheroni con pomi d'oro, ein ausgesuchtes fritto, einen agnello-Braten mit carciofi und als „Dolce“ gnocchi zuzubereiten. Solche Gerichte wurden denn auch als Leckerbissen für den deutschen Gaumen ausgesucht, und beide Gäste versicherten mir, als wir in fröhlicher Unterhaltung an dem mit zwei Korbflaschen, in der einen weißer „Frascati“, in der andern roter „Velletri“, besetzten Tische gemütlich plauderten, daß italischer Trank und italische Speise doch gar nicht zu verachten seien. „Das ist der Wein, den Horaz getrunken“, rief der Chirurg, das Glas schwingend, in gehobener Stimmung aus, während der Musiker in seiner bekannten liebenswürdigen Jovialität als angehender Hagestolz zu überlegen anfing, ob er sich und der Menschheit nicht eigentlich schulde, eine „Donna“ wie die „Mora“, die zu einem guten Trunk einen so schmackhaften Imbiß zu zaubern verstand, als Ehehälfte mit nach Deutschland zu führen. „Das Mädel müßte man heiraten“, behauptete er. — Viel gab's zu scherzen und viel zu lachen. Und als zuletzt noch ein Glas Sizilianer vom Besten darauf gesetzt wurde, und die Köpfe etwas warm waren, erklärte ich der „Mora“ als Vermittler, ein großer deutscher Künstler begehre sie zur Gattin; er sei noch dazu Musiker, und Musik liebe sie doch vor allem, denn sie singe ja den lieben langen Tag ohne Unterlaß. Welche Antwort erhielt der Fragende auf dies Anerbieten? Sie war einfach klassisch. Mit energisch abwehrender

---

[1]) J. V. Widmann, a. a. O. 141.

Gebärde sprach die „Mora“ emphatisch: „Sono Romana“ — und sich hier unterbrechend, maß sie Brahms und mich vom Kopfe bis zur Zehe — „nata al Ponte rotto, dove sta il tempio di Vesta, non sposerò mai un barbaro!“

Auf der Rückreise von Rom hielten sich die Freunde noch in Florenz und Venedig auf, so daß Brahms, dem Lehrplan seines Präzeptors gemäß, der unterwegs auch noch mehrere Male der leidenden Menschheit mit Samariterdiensten beisprang und auf dem Schiffe zwischen Messina und Reggio eine Donna von einem kräftigen Weltbürger glücklich entband, mit dem gehörigen Begriffe von Italien die Grenze passierte. Wenn seine Freunde in Österreich und Deutschland etwa sich auf interessante Reisebriefe von ihm verspitzt hatten, so wurden sie arg enttäuscht. Das Beste, was über diese erste italienische Reise von Brahms überhaupt gesagt werden kann, hat nicht er, sondern Frau v. Herzogenberg ausgesprochen mit den Worten: „Ich kann Sie mir gar nicht als Reisenden vorstellen, d. h. als Genießenden, — Ihre gewöhnliche Verfassung ist, genossen zu werden, und nun werden Sie plötzlich von einem „Leidenden“ zu einem ganz Tätigen. Wie mag es Ihnen schmecken, und wie begierig mögen Sie all die Schönheit in sich saugen, an der nicht zu naschen Sie bisher die seltene Weisheit hatten!“ Auf eine schriftliche Bestätigung dieser ihrer Ansicht wartete Frau Elisabet umsonst. Simrock mußte sich mit der Versicherung begnügen, es seien zauberhafte Tage gewesen; Brahms gab ihm dazu die ironische Erlaubnis, er könne seine italienischen Reisebriefe drucken. An Arthur Faber schrieb er am 9. Mai von Pörtschach:

„Ich bin so menschenfreundlich, Dir nichts von Italien zu erzählen, auch Dir die gedruckte Reisebeschreibung seinerzeit nicht zu schicken, aber erzählen will ich, daß ich hier in ‚Pörtschach am See‘ ausstieg mit der Absicht, den nächsten Tag nach Wien zu fahren. Der erste Tag war so schön, daß ich den zweiten durchaus bleiben mußte — der zweite aber so schön, daß ich fürs erste weiter bleibe.

In Italien haben wir den Frühling zum Sommer werden sehen, und hier lebt er noch in den ersten Kindertagen. Es ist entzückend.

Nach Wien aber möchte ich doch jedenfalls gern bald kommen, und ich denke das erste Regenwetter wahrzunehmen, um mein Rundreisebillett auszunutzen! Sollte also Frau Bertha etwa eine besondere Mehlspeise für einen besonderen Tag herrichten, so bitte ich mir etwas aufzubewahren.

Ohne Bitten komme ich nun nicht, wenngleich ich meinen Flügel fürs erste nicht gebrauche.

Aber einiges andre hätte ich gern und möchte dich bitten, einen kleinen Koffer bei mir dazu zu benutzen — aber nicht meinem Fräulein das Packen allein zu überlassen, sonst kommt dummes Zeug mit!

Vor allem wünschte ich einen zusammengebundenen Haufen Notenpapier (teils beschrieben, teils leer). Ich denke, er liegt schon in dem kleinen Koffer! Sonst aber in der dritten Schublade der Kommode im dritten Zimmer. . . ."

Auch seine italienischen Reisehandbücher ließ er sich aus Wien kommen, um die Reise in Gedanken noch einmal zu machen und in Ruhe nachzugenießen.

Am Vorabende seines Geburtstages, den die Muse selten vorübergehen ließ, ohne ihren Liebling zu bedenken, überraschte sie ihn mit den Themen zu einem neuen Klavierkonzert. Aber auch dieses ihm vom Himmel gefallene kostbare Geschenk wollte sich Brahms erst verdienen. Er ließ die Skizzen zu seinem B-dur-Konzert, in dem sich der „zum Sommer werdende" Frühling Italiens spiegelte, bald wieder liegen. Schon hatte es ihm der „noch in den ersten Kindertagen lebende" Pörtschacher Frühling angetan, und er sang ihm sein wehmütig sehnsuchtsvolles Preislied in der G-dur-Violinsonate op. 78. Eine in der Nähe Pörtschachs befindliche Seebucht wird ihrer vielen Wasserlilien wegen gern von der Jugend besucht und geplündert[1]). Ihr Anblick mag Brahms an die eigene Kinderzeit erinnert haben: wie der Knabe vor Sehnsucht nach dem Besitz einer solchen Wunderblume brannte, die ihren weißen schimmernden Blütenleib mit

[1]) „Die Post (sprich: Puhst) hat Ihnen schöne Seerosen geschickt, die Sie hoffentlich noch in Wien gefunden haben, wie es Ihr lieber Brief versprach?" (Brahms an Frau Bertha Faber, d. d. Pörtschach 17. Juli 1878).

fraulicher Anmut kühl und schlank zwischen dem grünen Blättergebreite der Schlingpflanzen aus der dunklen Flut erhebt. „Ich sah als Knabe Blumen blühn — ich weiß nicht mehr, was war es doch?“ Und das fromme „Kindergrauen“, das ihn wieder befiel, als er die Hand nach einer solchen Blume ausstreckte, wird ihm dann mit den Liedern des „Heimwehs“ die Melodie seines Regenliedes ins Gedächtnis gerufen haben. Sie sehnte sich nach freierer Bewegung und klopfte mit ihrem Motiv ♩ 𝄾 ♪ ♩. noch einmal bei ihm an, bittend, daß er sie aus seinem Liedergarten in ihr eigentliches flutendes Element zurückversetzen möge, dem sie als Tochter der Instrumentalmusik angehört. In der Tat ist die schwebende Rhythmik des ersten Satzes im Verein mit den unbestimmten Harmonien wohl geeignet, Bilder und Vorstellungen, wie die eben mitgeteilten, hervorzurufen. Der Satz gestattet nicht nur, sondern erfordert geradezu eine Freiheit des Vortrages, die alles Ähnliche überbietet. Und diese Emanzipation der Melodie von ihren ständigen Begleitern (Harmonie und Rhythmus) ist nur möglich, wenn jeder der beiden Vortragenden als genauer Kenner des Werkes, neben seiner Stimme auch die Partitur im Kopfe hat, so daß der Eindruck der Improvisation, von dem das Wohl und Wehe der Sonate abhängt, ohne irgendwelche Störung erreicht werden kann. Platens sinniges Ghasel:

„Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her;
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefsten Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her“

könnte dem Werk als Motto und zugleich als Hinweis für den Vortrag dienen.

Die G-dur-Sonate war nicht die erste Violinsonate die Brahms komponierte. Eine solche befand sich, wie wir wissen, schon auf dem Verzeichnisse von Kompositionen, die Schumann 1853 Härtels zum Druck empfohlen hatte. Nach einer Mitteilung Gustav Jenners war die „erste“ Violinsonate sogar bereits die vierte; die vorangehenden wurden, weil sie der Kritik des Komponisten nicht genügten, unterdrückt[1]). Ihrem Range nach ist

[1]) Gustav Jenner: „Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler“, S. 45.

sie die erste geblieben. So kunstvoll und reich an eigentümlichen Schönheiten ihre beiden Nachfolgerinnen op. 100 und 108 sind, und so sehr uns jede von ihnen besonders lieb ist und gefällt, mit dem linden Zauber der Pörtschacher kann sich keine der beiden Thuner Sonaten vergleichen. Der Wert des Werkes wird hier selbstverständlich nur nach seiner Stimmung bemessen; denn die hohe Meisterschaft des Komponisten unterliegt bei keiner der drei Sonaten einem Zweifel. Jene Stimmung aber, durchaus originell und einzig musikalisch, wie sie ist, scheint uns so eindringlich niemals wieder ausgesprochen worden zu sein. Dieses doppelte Lenzlied, das die Vergangenheit mit der Gegenwart wieder zum Blühen bringt und dabei an die Hinfälligkeit der Zeiten mahnt, einer schwarz verhängten, einzig gewissen Zukunft gegenüber — unterscheidet sich, eben in seiner Stimmung, sehr merklich von Beethovens Violinsonate op. 96, mit der das op. 78 von Brahms mancherlei gemein hat. Nicht bloß die Tonarten der ersten Sätze — bei Beethoven steht das Adagio ebenfalls in Es — stimmen überein, sondern auch gewisse Melismen und Manieren sind unverkennbar mit einander verwandt. Auch Beethoven hat eine Frühlingssonate in G-dur komponiert, wenigstens bezeichnet sie die Stimme des Volkes als solche, aber ihr Inhalt ist nicht so persönlich und verläuft im Finale völlig im Allgemeinen eines humoristisch variierten populären Tanzliedes. Brahms wahrt die thematische Einheit in allen Sätzen, das Grundmotiv des Werkes kündigt das Regenlied im ersten Takt an:

und es tröpfelt noch in den ausklingenden Takten des sich ganz zuletzt von g-moll wieder nach Dur wendenden Finales nach. Von einer lieblichen Totenfeier kehrt der Schlußsatz ins Leben zurück, und der doppelgriffige Es-dur-Gesang des Adagios, mit welchem die Geige Abschied nimmt von einer holden, im Mittelteile des zweiten Satzes konduktartig vorübergeführten Blumenleiche, erklingt dort als Traum der Erinnerung — „Wie Schneewittchen im

Sarg von Glas liegt die schöne Vergangenheit mir im Herzen gebettet" (Geibel)[1]. Im Schritte des Trauermarsches:

erkennen wir das Tropf- und Klopfmotiv. Im Mai empfing Brahms die Botschaft vom Tode Franz v. Holsteins, den er zum erstenmal 1854 als Schüler des Leipziger Konservatoriums, zum letztenmal als glücklichen Gatten in seinem vornehmen und behaglichen Künstlerheim in der Salomonstraße (nach den diesjährigen Gewandhauskonzerten) gesehen hatte; dazu kam die Gewißheit von der nahe bevorstehendeu Auflösung seincs Patenkindes Felix Schumann[2]. Vielleicht hat er dem Freunde und dem Sohne der Freundin dieses in die zarten Farben eines Frühlingsmärchens getauchte musikalische Liebesopfer dargebracht. Er pflegte seine Teilnahme am liebsten für sich in Tönen auszusprechen[3].

In demselben Mai komponierte Brahms noch das dritte Felix Schumannsche Lied „Versunken" (op. 86, Nr. 5), die beiden

---

[1]) „Wenn ich die letzte Seite von dem Es-dur-Adagio mit dem himmlischen Orgelpunkt spiele", schreibt Elisabet von Herzogenberg an Brahms, „und immer langsamer dabei werde, damit es recht lange dauert, dann denke ich immer, daß Sie doch nur ein guter Mensch sein können ... Der letzte Satz gar umspinnt einen förmlich, und der Stimmungsgehalt ist direkt überfließend, daß man sich gleichsam fragt, ob denn dieses bestimmte Musikstück in g-moll einen so gerührt — oder was sonst, einem unbewußt, einen so im Innersten erfaßte, und als hätten Sie das erst erfunden, daß man ein Achtel punktieren kann, so wirkt das liebe ♪♬ ♪ immer wieder ..."

[2]) Felix Schumann starb am 15. Februar 1879. — Das Honorar, das Brahms von Simrock für die Sonate erhielt (3000 Mk.), widmete er als ungenannter Spender dem 1879 für Frau Schumann gesammelten „Ehrensolde".

[3]) Wie in anderen Fällen schwankte auch hier Brahms bei der Bezeichnung der Tempi. Die im Besitze Viktor v. Millers befindliche Handschrift der Sonate — Brahms schickte das Manuskript am 13. Oktober 1891 Frau Olga v. Miller als „Packpapier für Geburtstagsgeschenke" — gibt beim ersten Satze „Vivace" (ohne das später hinzugesetzte moderato), beim dritten „Allegro moderato", anstatt „Allegro molto moderato" als Tempo an.

Heineschen Gedichte „Sommerabend“ und „Mondenschein“ (op. 85, Nr. 1 und 2), „Todessehnen“ von Schenkendorf, „Therese“ von Keller (op. 86, Nr. 6 und 1), „Mädchenlied“ von Kapper und „In Waldeseinsamkeit“ von Lemcke (op. 85, Nr. 3 und 6). Sein Notizbuch spricht noch von drei bereits im März komponierten Geibelschen „Frühlingsliedern“. Nur eines von ihnen („Mit geheimnisvollen Düften“) wurde später als Nr. 5 in op. 85 veröffentlicht. Im Juni folgten die Klavierstücke in cis-moll, h-moll, A-dur, a-moll, C-dur, As-dur und B-dur, also alle in den beiden Heften von op. 76 enthaltenen, bis auf Nr. 1, 3 und 4 des ersten Heftes. Diese drei sind älteren Datums. Von Nr. 1 wissen wir es genau, von den andern läßt es sich vermuten. „Große Freude“, schreibt Klara Schumann im Juli 1877 an Brahms, „habe ich an einem Stück in fis-moll „Unruhig bewegt“, welches Du mir am 12. September 1871 schicktest. Es ist furchtbar schwer, ebenso wundervoll, so innig und schwermütig, daß mir beim Spielen immer ganz wonnig und wehmütig ums Herz wird. So hab denn auch dafür noch mal Dank . . .“

Nach diesen Zeilen könnte es scheinen, als habe Brahms sein Geburtstagsgeschenk von 1871 sechs Jahre später der Freundin noch einmal übersandt. Das war gewiß nicht der Fall. Frau Schumann wollte Brahms, der sie gerade mit seiner Bearbeitung der Bachschen Chaconne erfreut hatte, nur zu verstehen geben, daß sie sich im Geiste von ihm auf ihrem Schmerzenswege zu Esmarch nach Kiel habe begleiten lassen. Aber das Lob der sachkundigen, wahrheitsliebenden Freundin mag ihn in der Absicht bestärkt haben, als Komponist wieder einmal etwas für sein lange von ihm vernachlässigtes Hauptinstrument zu tun. Zusammen mit 3 und 4, welche geistig dem fis-moll-Stück weit näher stehen als das später dazwischen geschobene h-moll-Capriccio, wäre ihm diese Reihe von Bagatellen zu dürftig gewesen, um sie als besonderes Werk herauszugeben; er wartete auf gelegentlichen Zuwachs, der sich bald einstellte. Seine für die kritischen Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgaben von Chopin und Schumann übernommenen Revisionen, die ihn von 1877 an mehrere Jahre in Schach hielten, hatten zur Folge, daß er sich eingehend wieder mit der Klavier-

musik beider Meister beschäftigte[1]). In einsamen Stunden, in denen er von der anstrengenden konzentrierten Arbeit seiner eigenen Produktion bei der Durchsicht fremder ausruhte, träumte er ihnen am Klavier nach, und seine Phantasien führten ihn dann immer bald wieder zu sich selbst zurück. So entstanden die beiden Paare

---

[1]) Bei der Revision Chopins wurde Brahms vom Vater der Frau v. Herzogenberg, der als Botschafter in Paris ein Schüler Chopins war, insofern gefördert, als jener ihm seine alten Ausgaben überließ. Chopin hat zwei seiner schönsten Werke den Eltern Frau Elisabets gewidmet: dem Vater die g-moll-Ballade, der Mutter die „Barcarolle“. Interessant sind die Briefe, die Brahms mit Ernst Rudorff in derselben Angelegenheit wechselte. Schon in ihnen stellte er sein, den Gesamtausgaben abholdes Prinzip auf, das er später in dem Briefe an Marie Lipsius (La Mara) ostensibel betonte. Der Vollständigkeit des gedruckten Materials hätte er eine für die Öffentlichkeit bestimmte Auswahl vorgezogen; das übrige, der beschwerliche Ballast des Ruhmes, den der zur Unsterblichkeit auffahrende Genius über Bord werfen müsse, um in die Höhe zu kommen, gehöre in Archive und Bibliotheken, wo es in sauberen Abschriften zu Studienzwecken aufzubewahren sei. (Vgl. Briefwechsel III, 168 und La Mara, „Musikerbriefe“ II, 348). — Mit welchem Eifer und welchem Erfolge Brahms die Interessen Klara Schumanns vertrat, den Verlegern gegenüber, die mit dem kostspieligen Unternehmen bis zum Ablaufe der gesetzlichen Schutzfrist warten und das Honorar für Schumanns sämtliche Werke ersparen wollten, wird man sehr befriedigt bei Litzmann lesen. Seine kluge und zähe Politik des Zögerns, Hinhaltens und ruhigen Abwartens, die er der in Geschäftssachen unbewanderten und unbesonnenen Freundin nicht dringend genug ans Herz legen kann, führte zum erwünschten Ziele. Das stolze Verlagshaus, das sich anfangs steif und fest nicht von der Stelle rührte und sich dem Ansinnen des grobehrlichen Maklers von oben bis unten verschloß, öffnete dann nicht nur alle Türen und Fenster, sondern kam auch in höchst anmutigen Bewegungen der wortkarg gewordenen Künstlerin entgegengetänzelt, und Brahms, der mit derber Faust den Takt dazu geschlagen hatte, war impertinent genug, in seinem Entschuldigungsbriefe ganz gelassen zu bemerken: „Da immerhin mein unbescheidener Brief nötig gewesen sein mag oder kann, so will ich auch gern mich etwas schämen — — oder was irgend sonst einem wohlmeinend und schlecht Schreibenden in solchem Fall bleibt.“ Als dann Frau Klara ihrem Anwalt für die von ihm übernommene Revision der Orchester-, Chor- und sonstigen Ensemblewerke die Hälfte ihres Honorars anbot, schlug er das Anerbieten ab mit den Worten: „Einstweilen gewöhne Dich ein klein wenig an den Gedanken, daß ich Dir und Deinem Manne gegenüber — gewissermaßen und unter Umständen und sozusagen und überhaupt — und dann strenge Deinen Verstand an und dann wolle nicht alles Herz allein haben, sondern laß andern ein klein Stück . . .“

von Capricci und Intermezzi des zweiten Heftes. Bei jedem kann man auf das Stück raten, von dem die Anregung ausging, wie ein leiser Anstoß, der das ruhende Pendel der aufgezogenen Uhr in Schwung setzt: bei Nr. 5 Schumanns Papillons Nr. 3, bei Nr. 6 Beethovens Andante in F (Andante favori), bei Nr. 7 Chopins Nocturne Nr. 15 und bei Nr. 8, dem bedeutendsten Stücke des zweiten Heftes, Schumanns „Davidsbündler" Nr. 2 [1]). Man soll sich aber deswegen nicht einbilden, schon zu wissen, was die Glocke geschlagen hat, wenn man die Uhr im Gange sieht. Denn diese durch ihren improvisatorischen Charakter ausgezeichneten Klavierstücke sind lauter fein ausgearbeitete Werke einer Kunst, die, auch im Kleinen groß, sich hoch erhebt über die seichte Schleuder- und Dutzendware beliebter Salonkomponisten, welche ihre Schubert, Mendelssohn und Chopin, Kirchner, Stephen Heller und Henselt verwässern, indem sie sie kopieren. Brahms meldete Simrock den neuen Verlagsartikel, den dieser schon von einem Besuche her kannte, mit den Worten an: „Einige von den Klavierstücken schicke ich aber doch. Wissen Sie einen Titel??!!??!? ‚Aus aller Herren Länder' wäre der aufrichtigste, ‚Kirchneriana' der lustigste. Fällt Ihnen einer ein? Capricen und Intermezzi oder Phantasien wäre das Richtige, wenn es der verschiedenen Endungen wegen ginge. Etwas, das Ähnliches sagt! Oder etwas ganz Einfaches!" [2]) — Hatte Chopin sich den

---

[1]) Frau Schumann ist die Retterin des C-dur-Capriccios (Nr. 8); sie riet Brahms, das herrliche Stück, das er unbegreiflicherweise beiseite legen wollte, beizubehalten und dafür lieber das Intermezzo in A-dur (Nr. 6) wegzulassen, wo der Mittelsatz zwar reizend, aber sehr Chopinsch, der erste aber für Brahms zu unbedeutend sei. Brahms hat den Rat zur besseren Hälfte befolgt. Ihr verdanken wir auch, daß Brahms im Anhange von Nr. 1 (nicht „Anfang", wie Litzmann gelesen hat) zu seiner ersten Fassung zurückkehrte. „Mir gefällt der frühere Anhang", schreibt sie am 7. November 1878, „wo es wieder in das Erste kommt, und der Baß es abuimmt, besser. Weil es nicht gleich vom Anfang an im Basse, auf Fis bleibt, gerade [deshalb] hat mich die frühere Lesart immer so sehr entzückt."

[2]) Als Brahms die in op. 116 enthaltenen Kapriccios und Intermezzos, die er mir in Ischl vorspielte, herausgeben wollte, erneuerten sich dieselben Skrupel. Bei „Capricci und Intermezzi" genierten ihn der italienische Plural Capricci und das deutsche „und"; die deutsche Form mit dem angehängten Schluß-s gefiel ihm noch weniger. Ich riet ihm zu „Phan-

Salon erobert, den vornehmen, eleganten Pariser Salon der Dreißigerjahre, so ging Brahms mit seinem Klavier selten aus dem Musikzimmer heraus: er will nicht auffallen und glänzen, sondern mitteilen und erwärmen.

In den Konzertsaal sind die Klavierstücke denn auch nur vereinzelt gedrungen, das einzige h-moll-Kapriccio (I Nr. 2) fehlt auf keinem Pianistenrepertoire; es ist allerdings nicht nur das brillanteste, sondern auch das eingänglichste der ganzen Serie und lohnt einem Künstler, der wie Alfred Grünfeld das pikanteste Stakkato mit der zartesten Kantilene verbinden kann, mit reichem Erfolg. Einer Pörtschacher Überlieferung nach hat es Brahms von einem seiner häufigen Spaziergänge nach dem hoch über Töschling gelegenen Worstnigg- oder Vorstsee heimgebracht, ebenso glücklich wie der Schmetterlingsjäger, der einen schillernden Sommerfalter im Flug erhascht. Oder war es eine blaue im Sonnenschein über der dunkeln geheimnisvollen Flut des einsamen Wildsees tanzende Libelle? Das Gefühl weltverlorener Einsamkeit erzeugt dort eine leichte Melancholie, welche durch den Reiz der sonnigen Beleuchtung noch erhöht wird. Wenn das Geräusch einer sich in den See ergießenden Quelle oder des in den Kronen der Fichten, Birken und Weiden rauschenden Windes die tiefe Stille allzu lebhaft unterbricht, wird die tanzende Wasserfee, in welche sich die Libelle alsbald verwandelt hatte, wieder zum unscheinbaren Insekt, das den Nachjagenden äfft, als wollte es sich auf ein Blatt setzen, um sich bequem von ihm fangen zu lassen, bis es im Blau des Himmels verschwindet. Wirklichkeit und Traum spielen auch hier in einander, und die Musik wob aus beiden ein reizendes Bild voll feiner Details. Der Dur-Mittelsatz zeigt die Metamorphose und stellt die Identität von Wasserfee und Libelle fest: die sehnsüchtig bewegte Melodie ist aus dem Hauptsatz entwickelt. Das chromatisch gleitende, trügerische Wesen des begleitenden Basses wird bei der Wiederholung in die Oberstimme gelegt und kommt zuletzt in einer neuen Mittelstimme hervor. „Wenn Sie wissen

---

tasien", was für beide Arten paßte. Er behielt den Titel für op. 116 bei, verwarf ihn aber bei op. 118 und 119 wieder, weil ihm die „Phantasie" ein Begriff zu sein schien, unter welche sich die Formen der Ballade und Romanze nicht bringen ließen.

wollen, was schön ist,“ schreibt Frau v. Herzogenberg an den Komponisten, „so schauen Sie sich die letzten acht Takte an — wir spielen sie und spielen sie und können sie nicht satt kriegen“.

Herzogenbergs waren im August der Mutter und Schwester Frau Elisabets nach Kärnten nachgezogen, hielten sich aber, klug genug, in respektvoller Entfernung von Brahms. Bei einem Überfall, den sie auf das Krainerhaus ausführten, werden sie gemerkt haben, daß es bei dem „Herrn im oberen Stockwerke“ nicht richtig war, da er zwar eine Reihe leerstehender Zimmer mit sieben Betten, aber keinen Platz für Fremde darin hatte. So befolgten sie denn seinen oder eines andern Ortskundigen Rat und ließen sich in Arnoldstein, im Gailtale zwischen Villach und Pontebba, anderthalb Bahnstunden von Pörtschach entfernt, nieder. Dort erwiderte Brahms ihren Besuch, der ihm nicht sehr gelegen kam, da er vor lauter schönen Kompositionsplänen nicht wußte, welchen er zuerst in Angriff nehmen sollte. „Ich habe immer Zeit gehabt“, pflegte er in späteren Jahren zu sagen, „weil ich sie weder mit Karten noch mit Weibern vertrödelt habe“. Selbst eine Elisabet von Herzogenberg war nicht im Stande, ihn der himmlischen Geliebten abspenstig zu machen, der einzigen, die sein großes Herz ganz ausfüllte, und ihre liebenswürdigen kleinen Praktiken, deren sie sich bediente, um sich wenigstens seines Kommens zu versichern, schlugen fehl. Sie nahm ihm heimlich seinen Hut weg und vertauschte die Motette „Warum“ mit einer Motette ihres Gatten. Brahms reagierte nicht darauf. Da schickte sie ihm mit einem besonderen Boten einen anderen Hut, „das Geschwisterkind von dem Hute Heinrichs, der Ihnen nicht zu mißfallen schien, und der weniger auf Ihre Stirn drücken wird als der dunkle Filzhut . . . Ich hätte gern, Ihrem Geschmacke folgend, ein Band um den Hut genäht, aber es ist zu wenig im „Stil“, man kann es nicht tun! Lassen Sie sich mit der Ehre Regenbogen genügen, der sich hoch um Ihre Stirn zieht, und den ob Ihrem fernen bleichen Namen das heitre Pörtschach spielen sieht“[1]). Dann bedankt sie sich, daß sie die Motette habe mit nach Arnoldstein nehmen dürfen, und bittet um die Adresse eines Arztes. „Daß Sie nur gewiß nach

---

[1]) Anspielung auf das Lied „Abendregen“, op. 70 Nr. 4. Vgl. III, 59 ff.

Arnoldstein kommen!“ ist ihr Postskriptum vom 10. August. Zwei Tage darauf antwortet Brahms kurz, „wie Sie sehen: eiligst, wie Sie wissen: herzlichst“, auf einen Arzt sei nicht zu rechnen. Alles übrige möchte er sich auf einen Besuch in Arnoldstein versparen, den Dank für ihren Besuch, eine längere Ausrede des Hutes wegen, „der wirklich besser von Herzogenberg getragen wird usw.“ „Daß Sie auch die Motetten ausgetauscht haben“, fährt er fort, „war mir überraschend; nicht lieb, daß Sie meine haben, doch wieder lieb, daß ich die andere bei der Gelegenheit genauer ansehen kann, sie verlangt es so gut, als sie es verdient.“ Der Austausch der Hüte und Motetten war nicht nach seinem Geschmack, noch weniger das Zitat. Am 15. schickte sie ihm sein Manuskript wieder: sie habe, als er ihr erlaubte, die lieben Lieder mitzunehmen (einige von den im Mai komponierten), halblaut vor sich hingesagt: „Und die Motetten auch“, und es für eine stillschweigende Zustimmung angesehen, als er nichts darauf erwiderte. „‚Warum? Warum?‘ sollten Sie mir auch dies unvergleichliche Vergnügen nicht vergönnen! Über den ersten Satz könne sie sich gar nicht zufrieden geben, von der ersten Seite bis zum Warum ganz zu geschweigen, — aber dann der herrliche Ausdruck bei den Worten: ‚Und kommt nicht!‘ . . .“ Auch diese Anspielungen wollte er nicht verstehen. Erst am 7. September meldet er sich zu einem Besuche mit Ausflug nach Tarvis und Weißensee und kommt am 8. an. Was er den Freunden mitbrachte, entschuldigte ihn und sein „ungezogenes“, wenig kavaliermäßiges Betragen dann allerdings vollständig. Außer den Klavierstücken op. 76 war es die Aussicht auf das eben entstandene, in den Grundzügen fertige Violinkonzert.

Bevor wir uns der Betrachtung dieses in seiner lieblichen Majestät noch lange nicht nach Verdienst gewürdigten Werkes zuwenden, müssen wir noch einmal auf die schon oben flüchtig erwähnten „Balladen und Romanzen“ zurückkommen, die als op. 75 zusammen mit der Zweiten Symphonie 1878 erschienen. Wohl im Anschluß an die mehrstimmigen Gesänge von op. 61, 64 und 66 entstanden, unterscheiden sie sich von ihnen, besonders von den Duetten op. 66, durch ihren dramatischen Zug, der auch äußerlich in Auge und Ohr fällt, weil sie fast durchgehends dia-

logisch behandelt sind. Nur Nr. 3 macht eine Ausnahme. Das Liebesgespräch zwischen Bursche und Mädchen führt in der letzten Strophe des Textes die Stimmen zusammen: „Wir wollen lustig wandern." Der Komponist läßt Tenor und Sopran ihren Herzensbund schon in der vorletzten Strophe schließen, als habe das Versprechen des Burschen, dem Mädchen ein Kleid von grüner Farbe zu kaufen, den Ausschlag gegeben. „Gleich schenken, das ist brav, da wird er reüssieren", sagt Mephistopheles. Das grüne, „nicht gar zu lange" Kleid soll aber nur das Symbol ihrer freien Liebe sein, welche sie auf der Wanderschaft durch Wälder und Fluren geleitet. Frisch und keck wie das slowakische Gedicht ist die Melodie, die, urdeutsch, an alte Volkslieder und an die Jugend des Meisters erinnert. Billroth, dem Brahms die Manuskripte von op. 75 vor dem Druck geliehen hatte, ließ das Duett am 29. Januar 1878 an einem seiner Musikabende singen und berichtet dem in Holland konzertierenden Freunde, es habe bei der Majorität der Zuhörer den Preis davongetragen; er aber schwärme besonders für den Reuter (Nr. 2 „Guter Rat"), weil das Lied so kraftvoll und energisch sei.[1]) Mit den einfachsten Mitteln wird hier ein Familienbild, etwa aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges, gemalt, das uns plastisch entgegentritt: wir glauben den liederlichen Vater, die schwache Mutter und den lustigen weiblichen Springinsfeld vor uns zu sehen, der, ein reso-

---

[1]) Auf dem in Großquart gedruckten Textprogramm zu dem Billrothschen Musikabende finden sich folgende Vokalwerke von Brahms verzeichnet: „An die Heimat" (Quartett, op. 64 Nr. 1), „Neckereien" (Quartett, op. 31 Nr. 2), „Weg der Liebe" (Duett, op. 20 Nr. 1), „Hüt' du dich" (Duett, op. 66 Nr. 5), „Die Schwestern" (Duett, op. 61 Nr. 1), „O schöne Nacht" (Quartett, Manuskript), „Der Gang zum Liebchen" und „Wechsellied zum Tanze" (Quartette, op. 31 Nr. 3 und 1), „Ach Mutter, liebste Mutter" und „Ach Mädchen, liebes Mädchen" (Duette, Manuskript). Billroth ergänzt das Programm handschriftlich: „Mozart, Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott (Epstein und Philharmoniker) von reizender Wirkung im Salon als Hausmusik. Rubinstein: „Gelb rollt mir zu Füßen", Schubert: „Erlkönig" — Frau Gomperz-Bettelheim. — Souper. Billroth: Ananasbowle" und fügt in einer brieflichen Nachschrift hinzu: „Selbst die neuen Bilder im Salon konnten Deiner Musik nichts anhaben. Eine neue Tochter Palmas hörte in entzückender Weise zu."

lutes Pendant zu Egmonts Klärchen, dem geliebten Reuter nach ins Feld ziehen möchte. Das Mädchen ist, auch musikalisch, die Schwester der anderen, und beide sind mit dem Schwesternpaar aus op. 61 von väterlicher Seite her verwandt.

Vom Humoristischen zum Grausigen und Tragischen ist in op. 75 nur ein Schritt. Das Duett zwischen Mutter und Tochter (I. und II. Sopran) und das zwischen Mutter und Sohn (Alt und Tenor) machen einander den Rang streitig, was die leidenschaftliche Energie und kraftvolle Prägnanz des Ausdruckes anbetrifft. Beide Lieder bedienen sich desselben Kunstmittels der psychologischen Steigerung, jedes in seiner besonderen Art, und beide gehorchen dem von Brahms auch in seinen Sonatensätzen beobachteten Prinzip der dramatischen Spannung: gehörig vorbereitet und eingeweiht, werden wir von der lange vorausgesehenen Pointe, die mit der Notwendigkeit eines unabwendbaren Naturereignisses eintritt, am Schlusse mächtig überrascht. In „Walpurgisnacht“ sind es das chromatische Sturmmotiv, das im Verein mit den synkopierten Triolen des Hexenritts das Stück regiert, die unruhigen Anapäste, welche die Singstimmen in Frage und Antwort einander vom Munde abfangen, das leise Mezza voce, das allmählich bis zum Forte anschwillt, der rhythmische Wechsel der Begleitung, welche, wenn die dämonische Natur der alten Hexe durchbricht, vom Sechsachtel- immer in den Zweivierteltakt übergehen und gemeinschaftliche Sache mit der Singstimme machen möchte — was die schaurige Wirkung hervorbringt. Der Brockengipfel mit dem Hexentanzplatz leuchtet auf, nur vier Takte hindurch: „Deine Mutter hat oben auf dem Blocksberg gewacht“:

6/8 *sf marc.*

In der Edward-Ballade ist das Aufgebot der charakterisierenden Mittel noch größer und dem entsprechend der Effekt des Schlusses wahrhaft tragisch. Die Strophe wendet sich zur Katastrophe, indem sie die Antwortmelodie des Sohnes wie mit Keulenschlägen auf das Haupt der Mutter niederschmettern läßt:

„Fluch will ich euch lassen und höllisch Feuer, denn Ihr, Ihr rietet's mir!" Dem Klavier ist es anzumerken, daß es sich manchmal gern in ein Orchester verwandeln möchte. Schon bei Besprechung der Klavierballade op. 10 Nr. 1[1]) wurde die Stelle aus einem Brief an Dessoff angezogen, wo Brahms sagt, es habe ihm Chor und Orchester im Kopfe dabei herumgebrummt, und er wünsche eigentlich sehr, es möge sich jemand verführen lassen, eine Partitur-Anlage zu machen. „Natürlich Frauen- und Männerchor unisono, Harfe vom ersten Takt an (damit sie nicht etwa später Effekt macht: c-moll statt f-moll)."

Wie wir Brahms kennen, wissen wir, daß dieser „Jemand" im Juli 1878 bereits gefunden war, und daß Brahms nur hören wollte, was Dessoff dazu meinte. So wenig ihm das Klavier allein genügt hatte, um den musikalischen Gehalt des altschottischen Gedichts auszuschöpfen, das einem, wie er sagt, nie aus dem Sinne gehe, so wenig wollte es ihm in Verbindung mit einer Alt- und Tenorstimme zur Darstellung des sich gradatim steigernden Duodramas ausreichen. In der Tat würde dem Komponisten seine Arbeit wesentlich erleichtert, wenn er die durch den Parallelismus des strophischen Aufbaues nur zu leicht hervorgerufene Eintönigkeit oder Einfärbigkeit der musikalischen Illustration durch den Wechsel der Ausdrucksmittel beseitigen könnte. Nach dem unbekannten Vatermord rückt der Inhalt des Gedichtes gleichsam um einige Stufen höher hinauf, während die dialogische Form auf demselben Niveau bleibt. Aber nicht nur dafür gedachte Brahms Chor und Orchester zu benutzen. Sondern noch mehr als der äußere Vortrag lag ihm die tragische Würde des großen Gegenstandes am Herzen: für die Nationalballade sollte ein Volk von Stimmen und Instrumenten aufgeboten werden.

Daß er die Partituranlage bereits gemacht hatte, verbürgen zwei andere Briefstellen. Am Schlusse desselben Briefes an Dessoff heißt es: „Wenn Dir der ‚Edward' nicht gar zu langweilig ist oder mißfällt — wäre eine Möglichkeit, ihn im Herbst in K.[arlsruhe] gut zu hören? Hauser wäre vortrefflich

---

[1]) Bd. I, 190 ff.

oder gar Harlacher, auch wohl die Schwarz." Das Unisono des projektierten Frauen- und Männerchores hätte vielleicht nur immer das klagende O! am Schlusse jeder Strophe singen sollen? An Simrock schreibt er am 25. Juni 1878, die Balladen seien nicht zu Hause, für jedes von den fünf (!) Stücken verlange er wie für Lieder 150 Taler. Wenn er „oder ein anderer" Nr. 1 (Edward) für Chor und Orchester bearbeiten sollte, noch einmal wenigstens dieselbe Summe. In seiner Freude über das feinsinnige Verständnis, das Frau von Herzogenberg den Balladen, namentlich dem „Edward" und der „Walpurgisnacht" entgegenbrachte[1]), wollte er ihr sein op. 75 zueignen, kam aber bald davon ab. „Nr. 1 und 4 sind zu schauderhaft, Nr. 2 und 3 zu liederlich für eine Dame", sagte er und widmete die Balladen Julius Allgeyer, der verehrten Frau aber eignete er die „Zwei Rhapsodien für Pianoforte", op. 79 zu, die er im dritten Pörtschacher Sommer komponierte.

Sie sind aus einer unverhofften Vereinigung, einer heimlichen Ehe von Klavierstück und Ballade, hervorgegangen. Vielleicht hat die von Brahms unterdrückte, zu op. 75 gehörige Nr. 5 Gestalt und Kleid gewechselt, um in op. 79 wieder aufzutauchen. Jedenfalls lebt derselbe, mit den dämonischen Mächten der Natur und des menschlichen Herzens innig vertraute Geist in den beiden gewaltigen Stücken, die, der Klavierkonzerte und der später nachfolgenden letzten Intermezzi, Phantasien, Capriccios und Balladen ungeachtet, einen ersten Platz unter den Werken des Meisters behaupten. Sie sehen einander so ähnlich und sind doch so verschiedenen Wesens, wie Kinder desselben Vaters nur sein können. Zur ersten, in h-moll stehenden, leitet das Capriccio op. 76 Nr. 8 über. Ehe Brahms sich über den Titel einigte, der, wie bei den „Fantasien" op. 116, nur eine Verlegenheitsanrede ist, hieß das Stück ebenfalls Capriccio[2]). Zu einer bestimmten Gattung oder

[1]) Briefwechsel I, 47 f. u. 54 f.

[2]) So ist das Stück in dem Manuskript überschrieben, das Brahms Frau v. Herzogenberg schenkte. Als Tempobezeichnung steht „Presto agitato" dabei. Das zweite Stück ist mit „Molto passionato" bezeichnet. Beide Angaben hat Brahms geändert. Das „Presto agitato" wurde zum bloßen „Agitato", das „Molto passionato" erhielt den einschränkenden

Form verpflichtet weder der eine noch der andere Ausdruck. Magyarisierende Wendungen, die das h-moll-Stück mit dem Capriccio aus op. 76 teilt, werden dem Unkundigen, der seit Liszts „Rhapsodien“ glaubt, eine Klavier-Rhapsodie müsse immer etwas Ungarisches haben, in dieser irrigen Meinung bestärken. Eine charakteristische Eigentümlichkeit in der Melodiebildung nicht bloß des einen, sondern beider Stücke, besteht darin, daß ihr Gesang öfters abreißt, um sich in Wiederholungen auf sich selbst zu besinnen. Das Fragmentarische, was zum Wesen der Rhapsodie gehört, könnte damit angedeutet sein. In dem h-moll-Stücke fällt gleich am Schlusse des ersten Abschnittes das Sostenuto mit seiner zweimaligen, rhythmisch vergrößerten Wiederholung des Hauptthemas auf:

1.

Zusatz: „ma non troppo allegro“. Als uns Brahms mit den Rhapsodien im Februar 1880 bei Brüll bekanntmachte, nahm er beide in einem so rasenden Tempo, daß sie so gut wie unverständlich blieben. Einige Monate darauf, an seinem siebenundvierzigsten Geburtstage, den er in Frankfurt a. M. im Hause Klara Schumanns feierte (vgl. I, 298 Anm.), überraschte die Künstlerin eine bei ihr zu Ehren des Meisters versammelte kleine Abendgesellschaft mit denselben Rhapsodien. Sie verfiel zwar ins andere Extrem und verlangsamte die Zeitmaße allzusehr, aber die Plastik ihres tadellos sauberen Vortrages tat ihre gute Wirkung, und alles war von der Schönheit der nun völlig klar erscheinenden Komposition ergriffen. Nach einiger Zeit sprach ich darüber mit Brahms. „Sie ersehen daraus“, sagte er, „wie hinfällig und unnütz alle metronomischen Bezeichnungen sind. Ich will Ihnen aber die Stücke doch gleich noch einmal spielen, sonst glauben Sie am Ende gar, ich könnte das nicht auch.“ Er beobachtete nun abermals ein anderes, ziemlich gemäßigtes Tempo, trug aber die Rhapsodien mit einer so hinreißenden Leidenschaftlichkeit vor, daß er den von Frau Schumann erreichten Eindruck weit überholte.

Die Viertelpause vor dem letzten, die Periode abschließenden A verstärkt den Eindruck des Nachsinnens, Zauderns, Stockens. Es ist, als denke das wilde braune Kind, zu welchem sich die Melodie in der Phantasie des Zuhörers verkörpert, über seine rätselhafte Herkunft nach: ward es von Zigeunern geraubt oder stammt es von ihnen ab? Auch ein zweites Thema (in d-moll)

das den neuen Abschnitt eröffnet, lebt von den Wiederholungen seiner Motive. Genial wird die Rückkehr zum Hauptthema herbeigeführt: ein Sturm fährt durch die Saiten — aber auch er reißt ab, die F-dur-Skala setzt mit einem harmonischen Ruck um einen halben Ton höher wieder ein, bleibt auf dem enharmonisch verwechselten Ges liegen, das als Fis, der Dominant von h-moll, mit der Tonart das Thema zurückbringt. Die Art, wie das Trio (in H) vorbereitet wird, ist ganz organisch:

Das Motiv birgt in sich den Keim der neuen Melodie; diese ist nur eine Fortsetzung von 2a. Nicht bloß in der Wiederholung des zweiten Teiles vom Trio, sondern auch im Rückgange zum Hauptsatze dasselbe Zögern, und zuletzt in der aus 2 gebildeten Koda ein ersterbendes Verklingen von 3b. „Eine ganz merkwürdige Überraschung war mir's", schreibt Frau von Herzogenberg an Brahms, nachdem sie das erste gedruckte Exemplar der Rhapsodien von ihm empfangen hatte, „den gewissen herrlichen Triolenteil ausschließlich zur Koda erhöht zu sehen, der früher außerdem als Überleitung zum Trio verwendet wurde... Wie ganz genügen die fünf ahnungsvollen Takte vor dem Trio, und wie schwelgt man nun doppelt bei dem Schluß, den eine besonders gesegnete Stunde Ihnen eingegeben haben muß."

Die g-moll-Rhapsodie erinnert in manchem Zuge an die Edward-Ballade von op. 75. Ihr Hauptthema:

ist gewiß poetischen Ursprungs; die Takte vor der versteckten Zäsur stellen eine Frage, welche die ihr nachfolgende Periode ausweichend beantwortet. Der Dialog wird in der höheren Terz wiederholt. Eine Fermate. Aus dem Ritardando des Versendes (b) reckt sich ein schreckliches Etwas auf, eine mit dem zweiten Gesicht erblickte Gefahr, die herandroht. Die Erde scheint unter dem Galopp ferner Reiter zu zittern. Wieder eine Fermate. Ratlos läuft die Melodie hin und her, wie mit gerungenen Händen und aufgelöstem Haar — gibt es keine Rettung, keinen Ausgang, keine Flucht? Die wachsende Angst sucht sich Luft zu machen in einem Aufschrei; was zuerst vielleicht doch nur die Ausgeburt des fiebernden Hirns, das Schreckgespenst der überreizten Phantasie, der wahnsinnige Traum exaltierter Sinne gewesen sein mag — nun wird es allmählich furchtbare Gewißheit und rückt mit dem dumpfen Schritt eines Verhängnisses an:

Kein Strahl der Hoffnung unterbricht das grauenhafte Nachtbild mit freundlichem Schimmer. Nach der Repetition des Hauptsatzes wird dessen Toninhalt weiter ausgeführt bis zu der unsäglich trostlosen Stelle, die, im ppp beginnend, die motivische Bedeutung von 1 a durch Oktavenverdoppelungen schauerlich hervortreten läßt — man könnte von einem Alpdruck der Melodie sprechen — dann kehrt der Satz in den Anfang zurück. Zuletzt verweht das Gespenst in quirlendem Nebel oder versinkt im Moor der Haide — ein Traum im Traum. Wer sich in Pörtschach nach einem Schauplatz oder Entstehungsort für diese Ballade umsieht, hat die

Wahl zwischen den verrufenen Trümmern von Leonstein und denen der Moosburg, wo Karlmann, Herzog von Carantanien, während des Aufstandes gegen seinen Vater Ludwig den Deutschen in der von Sümpfen eingeschlossenen Burg Schutz suchte.

Freundlichere Eindrücke erwarten uns bei dem Violinkonzert, dem zweiten großen Orchesterwerke des Pörtschacher Trienniums. Wie das erste Klavierkonzert ist auch das Violinkonzert eine Symphonie mit obligatem Instrumentalsolo genannt worden, mit Recht, wenn nebenbei der symphonische Charakter des Konzerts betont, mit Unrecht, wenn der große Fortschritt geleugnet werden soll, den Brahms in der ausgleichenden Verbindung beider Instrumentalformen, des Konzerts und der Symphonie, seit seinem op. 15 gemacht hat. Was bei diesem, das als Symphonie gedacht war, eine zur Tugend erhobene Not vorstellte, darf bei dem neuen Werke für eine Tugend schlechthin gelten. Brahms ist auf dem von Mozart und Beethoven eingeschlagenen Wege noch ein gutes Stück weiter vorwärts gegangen, indem er, ohne die Prinzipalstimme in ihrer prädominierenden Stellung zu erschüttern, ihr gegenüber dem begleitenden Orchester ein künstlerisches Gegengewicht von grundlegender Bedeutung gegeben hat. Das Instrumentaltutti füllt nicht mehr, wie in den älteren und neueren Konzerten der Virtuosenschule, die Ruhepausen zwischen den Soli mit indifferenter Unterhaltungsmusik aus, die niemand zum Zuhören verpflichtet; vielmehr beteiligt sich das Orchester in eingreifender, unsere Aufmerksamkeit unausgesetzt in Anspruch nehmender Weise an der Lösung eines musikalischen Problems, das ihm von dem Soloinstrumente oder beiden zusammen vom Komponisten als dem Vollstrecker eines mächtigeren Schöpferwillens gestellt worden ist. Die Violine behält die angestammten und angeborenen Herrscherrechte, aber sie verzichtet auf ihr einstiges absolutes Regiment, bequemt sich zur konstitutionellen Regierung und fährt gut dabei.

Über keines der Brahmsschen Werke sind wir, was die Geschichte seiner Entstehung anbelangt, so genau unterrichtet wie über das Violinkonzert. Der Briefwechsel mit Joachim gibt darüber erwünschte Aufschlüsse. Daß es schon früh ein Lieblingsgedanke des Komponisten war, der königlichen Geige seines geliebten Jussuf etwas recht Schönes zuzuwenden mit einem ihrer würdigen,

großen und schweren Werke, braucht kaum bemerkt zu werden. Aber was ihn so lange hinderte, seinen Vorsatz auszuführen, mag ein ähnliches Gefühl heiliger Scheu gewesen sein, wie das, welches ihn von der Vollendung seiner ersten Symphonie zurückhielt, hier noch verschärft durch das lähmende Bewußtsein, der höheren Violintechnik als Laie gegenüberzustehen. Das bißchen Violinspiel, das Brahms in der Knabenzeit lernte, hatte gerade für eine Sekondpartie im Quartettspiel des Vaterhauses zugereicht. Nicht nur Mozart und Beethoven, sondern auch kleinere Meister, die sich auf die Violine ebenso gut verstanden wie auf das Klavier, waren ihm in dieser Beziehung bei weitem überlegen, und wie gering er von seinen anderen Fähigkeiten dachte, lehrt die rührende Stelle eines an Klara Schumann gerichteten Briefes, in dem er ihr zuredet, Mozarts d-moll-Konzert in Hamburg zu spielen, und von Viottis Violinkonzert in a-moll sagt, es sei seine ganz besondere Schwärmerei. „Daß die Leute“, schreibt er im Mai 1878 aus Pörtschach, „im allgemeinen die allerbesten Sachen, also Mozartsche Konzerte und obigen Viotti nicht verstehn und nicht respektieren — davon lebt unser Einer und kommt zum Ruhm. Wenn die Leute eine Ahnung hätten, daß sie von uns tropfenweise dasselbe kriegen, was sie dort nach Herzenslust trinken können!“

Der Gedanke an die Vorbildlichkeit seines Violinkonzerts, und zwar gerade im Hinblick auf dessen technische Seite, hätte ihn von dieser Selbstunterschätzung heilen können. Denn gleich der Brahmsschen Klaviertechnik, die mit ihrer Unabhängigkeitserklärung der Finger und Hände deren Leistungsfähigkeit verdoppelt und verdreifacht, hat auch die in seinen Violinkompositionen, namentlich in dem Konzert, ausgeübte Praxis einer neuen Theorie des Violinspiels vorgearbeitet. Sie stellt die absolute Herrschaft über das Griffbrett als erstes und letztes Postulat auf und schneidet dem Bogen alle von französischer Virtuoseneitelkeit genährten Emanzipationsgelüste völlig ab. Wie es in den Pianofortekonzerten von Brahms keine brillanten Passagen gibt, so fehlt es in seinem Violinkonzert an den beliebten Seiltänzereien des Bogens — nichts von schwirrenden Tremolos, springenden Läufen, hüpfenden Stakkati, nur einmal im ersten und zweimal im letzten Satze ein graziöses „leggiero“, das einen Übelberatenen verführen könnte,

mit dem rechten Handgelenk zu kokettieren. Dafür aber wird vom Bogen eine Spannkraft verlangt, die Expansibilität und Intensität in sich vereinigt, ein Nuancenreichtum, der größte Stärke mit äußerster Zartheit des Ausdruckes abwechseln läßt und über alles eine bis zur Entsagung gehende Unterordnung und Anschmiegsamkeit, die im Stande ist, der leisesten Regung der Kantilene zu folgen.

Wenn bei seiner Klaviertechnik die rechte Hand nicht wissen soll, was die linke tut, so braucht sie sich bei seiner Violintechnik umgekehrt nur an die Befehle zu halten, die sie von der linken, dem Herzen zunächst gewachsenen, empfängt. Die Linke aber hat sich einerseits von der Umständlichkeit der Spohrschen Methode, die einen freien (unvorbereiteten) Einsatz höchstens als Ausnahme von der Regel gelten läßt, sowie andererseits von der Fingerfertigkeit der französischen Schule, welche mit Vorliebe den Launen des federnden Bogens dient, in gleicher Weise emanzipiert. Brahms mutet der Spannweite der Finger und ihrer blitzschnellen Treffsicherheit Außergewöhnliches, aber nichts Unmögliches zu. Sein Konzert wäre für unspielbar erklärt worden, hätte nicht Joachim als primus omnium inter omnes den Gegenbeweis geliefert, und es gilt heute nur noch bei denen für undankbar, die es nicht spielen können.

Andreas Moser, der Biograph Joachims und verdienstvolle Mitherausgeber seiner großen dreibändigen Violinschule, findet es „merkwürdig, wie leicht Brahms Joachims Ratschlägen in kompositorischer Hinsicht zugänglich war, und wie ablehnend er sich gerade seinen geigentechnischen Winken gegenüber verhalten hat". „Er setzt", fährt der bewährte Pädagoge fort, „bei den Ausführenden eine Intelligenz und ein Stilgefühl voraus, die leider nicht immer vorhanden sind, auch wenn die Betreffenden sonst technisch Hervorragendes, ja selbst Ausgezeichnetes leisten" [1]). Beides ist richtig, enthält aber keinen Vorwurf für Brahms. Denn er hat sein Konzert eben nur für solche geschrieben, die jenen Voraussetzungen entsprachen, nicht für eingedrillte Handlanger der Kunst [2]).

---

[1]) Briefwechsel Brahms-Joachim II, 147.

[2]) Brahms umarmte und küßte den kleinen Bronislaw Hubermann, dessen Geigengenie das Konzert sogleich mit den Fingern seiner natürlich vorgebildeten Hand richtig erfaßt hatte.

Daß er einigen Winken Joachims folgte, andere aber unbeachtet ließ, ist gewiß weder seinem Eigensinn noch seinem Dünkel zuzuschreiben. Sonst würde er dem Freunde das Werk weder im ersten Entwurfe geschickt, noch, als es fertig war, zugeeignet haben. Im Gegenteil: er wollte ganz genau wissen, was er von dem Instrument verlangen könne, und was dieses ihm etwa verweigern müßte. Darauf bekam er von Joachim nicht immer die nötige Auskunft, ja dessen Ausführungen ließen sogar in technischen Detailfragen, wie Moser selbst zugibt[1]), zu wünschen übrig. Joachim antwortete nicht vom allgemeinen, sondern von seinem persönlichen Standpunkt aus. Brahms hatte dergleichen gefürchtet und glaubte besonders schlau vorzugehen, als er dem Freunde am 22. August 1878 nichts wie die Violinstimme zur Begutachtung schickte. Er sollte tüchtig darin herumkorrigieren und, wie er meint, keine Entschuldigung haben, weder Respekt vor der zu guten Musik vorwenden, noch die Ausrede gebrauchen können, die Partitur lohne überhaupt nicht der Mühe. Aus dem der Prinzipalstimme beigegebenen Begleitbrief erfahren wir, daß das Konzert anfangs vier Sätze hatte. Später stolperte Brahms, wie er sagt, über Adagio und Scherzo, änderte das eine um und warf das andere ganz hinaus. (Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das obdachlos gewordene Scherzo dann im zweiten Klavierkonzert Aufnahme fand.) Joachim wälzte Brahms allerdings den schwersten Stein vom Herzen, als er ihm versicherte, „das meiste sei herauszukriegen, manches sogar recht originell violinmäßig", ließ aber der Bedenken noch viele zurück, die auch bei einer persönlichen Zusammenkunft in Pörtschach nicht gehoben werden konnten.

Brahms hatte Joachim Ende Juli mit Klara Schumann, die er von Gastein abholte, um sie nach Berchtesgaden zu begleiten, in Salzburg besucht. Es war ihm ein herzliches Bedürfnis gewesen, sich bei dem Freunde dafür zu bedanken, daß dieser der zweiten Symphonie auf dem Düsseldorfer Musikfeste durch seine hingebungsvolle Leitung einen wahren Triumph bereitet hatte. Auch Brahms hätte zum Fest an den Rhein kommen sollen; die Reise war aber angeblich daran gescheitert, daß ihm Faber — eine

---

[1]) A. a. O., 148.

falsche Weste in das Kofferchen gepackt hatte. Er hätte sich in Düsseldorf eine neue kaufen müssen, war also lieber nicht hingegangen [1]). Die Wahrheit war, daß ihn seine produktiven Gedanken am Wörthersee zurückhielten. Joachim erwiderte den Besuch im September, und zwar in Simrocks Gesellschaft; beide ließen es sich mit Brahms bei Franz und Kupelwiesers behagen [2]). Sie hatten verabredet, das Konzert im Oktober in Berlin mit dem Orchester der Hochschule zu probieren. Dabei blieb es auch, als sie einander bei dem großen Hamburger Feste wiedersahen, von dem noch die Rede sein wird. Von Breslau, wo Brahms am 22. Oktober die D-dur-Symphonie und die „Rhapsodie“ (mit Adele Aßmann) dirigierte, schrieb er Joachim von dem Malheur, das ihm mit Adagio und Scherzo passiert sei, und im November bietet er ihm für seine in Österreich zu absolvierenden Konzerte ziemlich zaghaft und verschämt das Konzert an, mit den Worten:

„Gar zu sehr habe ich meine Abneigung gegen alles Konzertieren anwachsen lassen und gar zu sehr mich daran gewöhnt, nur mir vorzuspielen. Nun aber ist es mir ein ganz trostloser Gedanke, daß Du Dich in hiesigen Landen herumtreiben sollst, und ich ganz stumm daneben stehen. Da könnte dann nur mein Konzert helfen, das wir hier, in Pest oder Prag musizieren könnten. Wäre nicht diese Deine Reise, so hätte ich das Konzert jedenfalls einstweilen liegen lassen, ich halte es — doch usw. Eine Stimme habe ich schön schreiben lassen und möchte Dir die Partitur dazu schicken, damit Du ehrlich sagen kannst — ob das denn Gastfreundschaft heißt! Die Mittelsätze sind gefallen — natürlich waren es die besten! Ein armes Adagio aber lasse ich dazu schreiben. Den Leipzigern schenken wir wohl besser das Vergnügen, hier können wir's schließlich noch am Klavier überlegen . . .“

---

[1]) Briefwechsel I, 69, Anm.

[2]) Ebenda VI, 129. Die Datierung des Briefes 356 („11. September 1878“) kann nicht richtig sein. Am 8. und 9. war Brahms in Arnoldstein, denn Frau v. Herzogenberg spricht in dem Briefe vom 12. September von mehreren mit Brahms verlebten Tagen, es müssen also mindestens zwei gewesen sein. Ebenso spricht Joachim von den „paar“ mit Brahms und „den lieben Wittgensteinschen“ verlebten Tagen.

Die Idee, mit dem Konzert auf Reisen zu gehen und in Wien damit den Anfang zu machen, realisierte sich nicht so bald. Erst Mitte Dezember entschloß sich Brahms, die neue „schön geschriebene“ Stimme nach Berlin zu schicken. „Falls Du für Leipzig doch Lust haben solltest, laß es mich bald wissen; wir spielen es dann in der Beethovenstraße vorher am Klavier“, d. h. Brahms wollte, da Joachim fürs erste nicht nach Wien kam, ihn von Berlin nach Leipzig abholen, vorher aber in Joachims Wohnung probieren und üben. Schwierigkeiten, meinte Brahms, würden wohl keine hindern, da Joachim die Hauptsachen kenne und wisse, daß er, Brahms, es nicht so genau mit den einzelnen Noten nehme, daß ihm leicht alles recht sei — natürlich nur für eine Aufführung! — Der Ton der Joachimschen Briefe ist auffallend steif, kühl und gezwungen. Entweder glaubte er, mißtrauisch, wie er war, wieder irgend einen schmerzlichen Grund zur Unzufriedenheit zu haben und an der Aufrichtigkeit des Freundes zweifeln zu müssen, etwa weil dieser ihm die Partitur so lange vorenthielt, oder weil Brahms über Frankfurt gehen wollte, wo vielleicht schon ein anderer Geiger (Hugo Heermann) auf das Konzert lauerte — oder, was keineswegs ausgeschlossen ist, das Werk selbst hatte ihn enttäuscht. Denn auch ein Joachim mußte sich erst in das Konzert hineinfinden, dessen „ungewohnte Schwierigkeiten“ ihm tüchtig zu schaffen gaben, und das wenig Aussicht auf Erfolg hatte. Anfang April 1879, nachdem er mit dem Konzert schon in Leipzig, Wien, Budapest, Köln und London aufgetreten war, schreibt er als Nachwort zu einigen, von Brahms teilweise akzeptierten Partituränderungsvorschlägen: „Sonst gefällt mir das Stück, namentlich der erste Satz, mehr und mehr. Die beiden letzten Male habe ich es auswendig gespielt. Daß ein Solostück in zwei (Londoner) Philharmonischen Konzerten nach einander aufs Programm kam, ist bisher in der Geschichte der Gesellschaft nur mit Mendelssohns g-moll-Konzert, von ihm selbst gespielt im Manuskript, vorgekommen.“

Der Ruf des Brahmsschen Violinkonzerts ging in der Tat von England aus, und zwar vom Londoner Crystal-Palace, wo Joachim am 22. Februar den ersten reichen Lohn für seine Mühen einheimste. Im Leipziger Neujahrskonzert wurde das

14*

Werk mit Respekt angehört, ohne eine Spur von Enthusiasmus zu erwecken. Joachim schien mit dem Studium noch nicht fertig geworden zu sein oder war schlecht disponiert. Brahms dirigierte in sichtlicher Aufregung. Ein komischer Zwischenfall hätte leicht verhängnisvoll werden können. Der Komponist betrat das Podium in grauen Straßenbeinkleidern, weil er durch Besuch verhindert wurde, sich völlig umzukleiden. Außerdem vergaß er, die bereits abgeknöpften Hosenträger wieder zu befestigen, so daß beim lebhaften Dirigieren das Hemd zwischen Weste und Beinkleid zum Vorschein kam. Zur Erhöhung der Stimmung werden diese das Lachen herausfordernden Äußerlichkeiten gewiß nicht beigetragen haben. Der Ärger über Leipzig wirkte bis Wien nach, denn Brahms überließ Hellmesberger den Taktstock, als Joachim am 14. Januar mit dem Werk in einem eigenen Konzert auftrat. In Wien war Brahms gewiß nicht auf Rosen gebettet. Am 15. Dezember 1878 hatte Hans Richter nachgeholt, was Brahms zu seiner Betrübnis unterlassen mußte, und die zuerst im Gesellschaftskonzert aufgeführte c-moll-Symphonie als Novität bei den Philharmonikern herausgebracht, aber mit so geringem Erfolge, daß die Orchestermitglieder sich weigerten, die Symphonie, wie viele billettlose Musikfreunde wünschten, in einem außerordentlichen, bei aufgehobenem Abonnement gegebenen Konzerte zu wiederholen. Freundlicher wurden die von Anton Door[1]) und Hummer bei Hellmesberger gespielte Violoncellsonate op. 38 und das ebendort von Brahms zum zweiten Male vorgeführte c-moll-Quartett op. 60 in demselben Jahre aufgenommen.

In Hanslicks Besprechung des Konzerts hält der Tadel

---

[1]) Seit der Verheiratung des Wiener Klaviermeisters gehörte Brahms zu den Freunden des Doorschen Hauses, in welchem auch Epstein, Gänsbacher, Dr. Alois Mayer, Brüll und der Humorist Moriz Käßmeyer verkehrten, lauter gute Leute und wahrlich keine schlechten Musikanten! Zu Doors Hochzeit hatte Brahms in folgender origineller Weise gratuliert:

„

mit bestem Glückwunsch zu der so musikalischen Verbindung! Johannes Brahms." A D und E G (die Anfangsbuchstaben der Namen Anton Door und Ernestine Groag) sind zugleich die Töne der vier Violinsaiten.

dem Lobe die Wage. Brahms' Violinkonzert, schreibt der bedächtige Kritiker, dürfe wohl von nun ab das bedeutendste heißen, das seit dem Beethovenschen und Mendelssohnschen erschien. Ob es auch in der allgemeinen Gunst jemals mit jenen beiden rivalisieren werde, möchte er bezweifeln. Es fehle ihm die unmittelbar verständliche und entzückende Melodie, der nicht bloß im Beginnen, sondern im ganzen Verlauf klare rhythmische Fluß, wodurch das Beethovensche und das Mendelssohnsche Konzert so einzig wirken. Manche herrliche Gedanken kämen nicht zur vollen Wirkung, weil sie zu rasch verschwänden oder zu dicht umrankt seien von kunstvollem Geflecht. Hanslick resümiert: „Ein Musikstück von meisterhaft formender und verarbeitender Kunst, aber von etwas spröder Erfindung und gleichsam mit halbgespannten Segeln auslaufender Phantasie" [1]). Er war der erste, dem es auffiel, daß das Allegro des Konzerts an das der „Eroika" anklingt. Mit noch größerem Recht hätte er schon bei der Zweiten Symphonie auf die Übereinstimmung ihres Hauptthemas mit dem Anfang der „Eroika" hinweisen können.

Beethoven:

Brahms:

Das rhythmische Bild ist dasselbe; im Konzert hat es sich verschoben:

1.

[1]) „Konzerte, Komponisten und Virtuosen" 267. — Nichtswisser und Verleumder, die noch immer das Lügenmärchen von Hanslicks parteiisch blinder Brahmsvergötterung auftischen, um den Ruhm des Komponisten zu schmälern und den Ruf des Kritikers zu schädigen, mögen sich dieses eklatante Beispiel zur Warnung dienen lassen — es ist nur eines von vielen!

Ein Singspiel des zwölfjährigen Mozart („Bastien und Bastienne") beginnt:

Hier ist die Ähnlichkeit mit Beethoven noch frappanter; beide Themen wären einander gleich, wenn die einzige letzte Note nicht den Unterschied feststellte. Beethoven hat „Bastien und Bastienne" nicht gekannt; das Singspiel, eine Parodie von Rousseaus „Le Devin du village", wurde 1768 ein einziges Mal privatim in Wien aufgeführt, ehe es, lange nach Mozarts und Beethovens Tode, wieder zu Tage kam. Demnach scheint es, als ob jene Folge von Intervallen, die sich, nach einem bestimmten rhythmischen Gesetz, im Dreivierteltakte bewegen, eine Art von musikalischem Urphänomen wäre, das sich bei verwandten Geistern unter gewissen Bedingungen einstellt. Die Melodie baut sich auf den Naturtönen des Horns auf und reicht wohl so tief wie dessen hölzerne Vorfahren ins patriarchalische Zeitalter der Jäger und Hirten zurück. In zahllosen Varianten als Signalruf, Lied und Reigen wiederkehrend, ist sie überall zu Hause und gehört jedem, der es der Mühe wert hält, sie sich anzueignen. Bei Beethoven markiert sie nach den monumentalen Eröffnungsakkorden der „Eroika" den idyllischen Zustand seines Auserwählten, bevor er, wie David von Samuel, berufen wird, aus seiner Verborgenheit hervorzutreten, um auf dem politischen Welt- und Kriegstheater die entscheidende Rolle zu spielen. Während Beethoven den Helden in der „Eroika" bewillkommnet, gibt ihm Brahms in seiner Zweiten Symphonie den Abschied (siehe oben!). Hier wie dort deklariert sich früher oder später die Melodie als Hornruf, und zwar, dem Gegenstand angemessen, in umgekehrter Reihenfolge: Brahms beginnt mit den Hörnern und weist das Thema nach der Durchführung den Oboen zu, Beethoven überläßt es am Anfang den Violoncellen und führt die Repetition mit dem bekannten Einsatz des Hornes herbei.

Im Violinkonzert bringen die Hörner nur einmal das Hauptthema, und zwar bei vollem Orchester, wo es sich, nach

dem Solo des Durchführungsteiles, um ein mächtiges Tutti handelt. Der Satz wünscht an nichts Heroisches mehr zu erinnern. Gleich zu Beginn lassen die Hörner den tieferen Saiteninstrumenten und Fagotten den Vortritt und gehen dann nur ein paar Takte mit. Die Oboen setzen das Thema (1) fort:

2.

und vervollständigen es zur sechzehntaktigen Melodie. Fast alle folgenden, im Verlaufe des Satzes zu besonderer Geltung gelangenden Neben- und Zwischengedanken verraten mehr oder weniger deutlich ihre Abkunft von dem Hauptthema und seiner Fortsetzung (1. und 2.). Sowohl das schrittweise aufrückende Oktavenmotiv all' unisono:

3.

wie die von Oboe und Horn intonierte schwärmerische Phrase:

4.

die zum reizendsten Spiel mit der Quantität der Taktteile verführt, repräsentieren Verwandtschaften zweiten und dritten Grades, wie sie in den meisten Entwicklungen bei Brahms vorkommen. Das aus 4a herausgesponnene Tonweben mit seiner spielerischen Verschiebung des Rhythmus:

5.

wiederholt *ppp* die beiden letzten Takte auf der niedrigeren Tonstufe, und die Holzbläser vergrößern die Quart zu dem sich aus der Höhe herabsenkenden Motiv:

6.

p

Man hört fis-moll, da setzen auf dem letzten Cis die D-Hörner über einem leisen Paukenwirbel mit A ein, im folgenden Takte treten die E-Hörner mit E und G hinzu; eine unmittelbar anschließende, mit „dolce" bezeichnete, anmutig bewegte Figur der Holzbläser:

7.

a

scheint etwas Neues zu verlangen. Aber die Geigen begnügen sich mit einer ablenkenden Wiederholung derselben Figur in Moll — es ist, als fiele ihnen ohne Nachhilfe das zweite Thema nicht ein, und als klagten sie, daß es ihnen vorenthalten werde. Der Unmut darüber spricht sich in einem dritten, sehr energischen Hauptmotiv (d-moll) aus:

8.

f marc.

Ein Sturmlauf beginnt in hartnäckig wiederholten Sechzehnteln, und es scheint zu Aufruhr und Empörung kommen zu sollen, da greift plötzlich, Stille gebietend, die Soloviolinе ein. Auch sie ist leidenschaftlich erregt, und ihr Gesang gleicht einer herrischen Zurechtweisung. Aber ihr unverhofftes Erscheinen bringt sofort die erwünschte Wirkung hervor: alles lauscht aufmerksam

ihrer Proklamation, die von einem leisen Paukendonner in der Tiefe begleitet wird, die Geigen wagen kaum ein paar schüchterne Einwürfe. Sie ist doch noch die Königin des Orchesters; im Glücksgefühl ihrer anerkannten Majestät sich beruhigend, steigt sie zu ihren Untertanen mit bezaubernder Anmut herab. Ihre Arpeggien und zierlichen Passagen dürfen für ein Zeichen ihrer souveränen guten Laune gelten. Daß diese nicht in Übermut ausarte, wird sie von den Holzbläsern leise an ihre Regentenpflichten gemahnt. Sie tut so, als ob sie sich nicht darum kümmere, oder nur mit Szepter und Krone spielen wolle; immer dringender weisen die Mahnungen auf das Hauptthema hin, endlich rückt das Streichquartett zwar devot, aber doch sehr deutlich mit der Sprache heraus:

pp

ein nachdenkliches Ritardando, ein schelmischer auf der Dominant des langen Orgelpunkts angeschlagener Schlußtriller ihrer Majestät, und mit der Tonika ist das Hauptthema erreicht. Die Königin hat lächelnd die Zügel der Regierung erfaßt und läßt sie nicht mehr aus den Händen. Wenn bei der Anlage des Satzes überhaupt an eine Symphonie gedacht werden konnte, so ist es nach dieser Introduktion des Soloinstruments damit für immer vorbei, und auch das (kassierte) Scherzo würde nichts an der Tatsache geändert haben, daß das Opus 77 keine Symphonie, sondern ein Konzert ist.

Man sollte es kaum glauben, daß der Effekt, den die Solovioline mit der Intonation des Hauptthemas macht, durch Wiederholung noch gesteigert und zur feinsten künstlerischen Wirkung erhoben werden könnte, und doch geschieht es, sobald nach dem Schlusse der Kadenz — Joachim bedankte sich für die Zueignung des Werkes mit zwei Kadenzen — die Geige noch einmal ihre Hirtenkönigsmelodie anstimmt und bis in die höchsten Lagen hinaufführt. Das Mittel dieser Wirkung ist dasselbe, dessen sich Beethoven im ersten Satze seines Violinkonzertes bedient, nur

nimmt er dazu nicht das erste, sondern das zweite Hauptthema. Brahms würde sein großes Vorbild nicht erreicht, geschweige denn übertroffen haben, wenn er in diesem Falle nicht der klügere Berechner gewesen wäre. Denn, so schön sein zweites Thema ist und so innig es sich dem Charakter des Soloinstruments anschmiegt:

9.

a

mit dem Gesange Beethovens kann es und will es sich nicht messen. Daß trotzdem Brahms auch hier nicht hinter Beethoven zurücksteht, schreiben wir dem genialen Einfall zu, die liebenswürdige Kantilene für die Prinzipalstimme gleichsam als deren Hoheitsrecht zu reservieren. In ihr erkennen wir das von der Orchesterintroduktion unterschlagene zweite Thema und lassen uns gern von diesem selbst daran erinnern, daß es die Fortsetzung von 7 ist: es tritt nicht nur mit dem ihm eigenen Auftakt der vier Achtel (7a und 9a) auf, sondern bringt die ganze Übergangsfigur (7) mit. An der Durchführung ist die Solovioline in hervorragender Weise beteiligt; ohne ihre konzertierende Führerrolle zu verleugnen, schafft sie scheinbar neues Material herbei, das sie aus der Umformung des alten gewonnen hat. Der delikaten c-moll-Episode:

10.

leggiero ma espressivo (grazioso)

liegt 4a zu Grunde, und die mit Vorhalten gewürzten Oktavensprünge:

11.

gehen auf 3 zurück. Das jubelnde Animato der doppelgriffigen Sechzehntel am Schlusse des Satzes:

aber blickt schon nach dem prächtig einherstolzierenden Allegro giocoso des Finales aus:

12.

f

das seinen frohen Übermut in allerhand rhythmischen Scherzen austobt. Ein Zwischensatz des humorvollen Rondos:

13.

p dolce

klingt entfernt an das Adagio an. Sein den Oboen zugeschriebenes Hauptthema:

14.

usw.

hebt sich von dem goldenen Abendhimmel der Bläserharmonie ab wie eine Engelsgestalt des Fra Beato Angelico; ganz so kindlich fromm, unschuldig, zart und rein ist der Ausdruck der Melodie. Um auf das Regenlied als den Ursprung der Violinsonate hinzudeuten, schrieb Brahms an Billroth, eine sanfte Regen-Abendstunde müsse die nötige Stimmung dazu liefern. Bei dem Adagio ging ihm wohl auch eins seiner Lieder durch den Sinn, das er im Mai 1878, unmittelbar ehe er an das Violinkonzert ging, in Pörtschach komponiert hatte, Heines „Dämmernd liegt der Sommerabend über Wald und grünen Wiesen“:

Schon gießt der Mond sein Silberlicht hernieder, aber das Firmament glüht noch der untergegangenen Sonne nach, und es entsteht jener warme flüssige Glanz der Luft, den Brahms in dieser wundervollen Bläserserenade festgehalten hat. Hanslick nannte die „ziemlich lange, blos von Holzbläsern und Hörnern vorgetragene Einleitung“ geradezu „Gartenmusik“, wohl ohne dabei an den trivialen Nebensinn des bezeichnenden Wortes zu denken. Die Königin des Allegros ist zum musizierenden Engel geworden. Der Bote Gottes, der das Thema des Bläsersatzes phantasievoll umschreibt, bringt allen, die ihn hören wollen, himmlischen Frieden und schwebt dann sanft wieder in seine paradiesische Heimat empor.

Klara Schumann bekam eine Probe des Violinkonzerts in Hamburg zu verkosten, wohin sie am 20. September 1878 zum Musikfeste gereist war. Sie schreibt darüber an Levi: „Gestern abend (2. Oktober) kehrte ich von Hamburg zurück, und ist es mir sehr gut dort gegangen; ich war sehr gefeiert im Konzert und hatte außerdem die Freude, Gade und Verhulst nach langer Zeit mal wieder zu sehen. Johannes war auch da, und haben wir einige sehr gemütliche Stunden zusammen verlebt; seine Symphonie war, wie in Düsseldorf, die Krone des Festes. Er hat mir den ersten Satz eines Violinkonzerts gezeigt, Joachim hat es mir auch einmal gespielt, Sie können sich wohl denken, daß es ein Konzert ist, wo sich das Orchester mit dem Spieler ganz und gar verschmilzt, die Stimmung in dem Satze ist der in der zweiten Symphonie sehr ähnlich, auch D-dur . . .“

Das „fünfzigjährige Stiftungsfest“ der Philharmonischen Gesellschaft in seiner Vaterstadt mitzufeiern, verspürte Brahms zuerst nicht die geringste Lust, was man nach den Erfahrungen, die er mit den Hamburgern und speziell mit dem Vorstand jener Musikgesellschaft hatte machen müssen, begreiflich und verzeihlich finden wird. Ihm kam es so vor, als ob er eingeladen würde, über seine eigenen Niederlagen zu jubilieren. Zudem war der Einladung, die sich vor allem auf die Direktion seiner zweiten Symphonie bezog, kein verbindliches Wort beigefügt. Als Hanslick, der ebenfalls in Hamburg erwartet wurde, sein Erstaunen über Brahms' ablehnende Haltung äußerte, erwiderte ihm dieser: „Du

hast mir schon einmal öffentlich Anstandslehre gepredigt" [in seiner Besprechung der D-dur-Symphonie nach der ersten Aufführung in Wien hatte der Kritiker, wie man sich erinnern wird, es gerügt, daß Brahms nicht auf dem Podium erschien, um sich für Beifall und Hervorruf zu bedanken], „ich wünschte nicht, daß es ein zweites Mal ohne meine Schuld geschehe, und deshalb erzähle ich Dir, daß es an den Hamburgern liegt, wenn ich bei ihrem Feste nicht erscheine. Artigkeit und Dankbarkeit habe ich keine Gelegenheit zu beweisen, im Gegenteil wäre einige Grobheit am Platz — wenn ich Zeit und Lust hätte, mir damit die Laune zu verderben. Ich will aber auch nicht die Deine stören durch ausführlichere Mitteilungen und sage deshalb nur, daß trotz Anfrage mit keinem Worte die Rede von Honorar oder irgendwelcher Entschädigung war. Damit bin ich armer Komponist doch bedenklich taxiert und verliere alles Recht, bei der Festtafel etwa neben Deiner Frau zu sitzen. Also bitte ich diesmal um Nachsicht für meinen ohnedies lädierten Ruf als artiger Mann. Wegen der Symphonie bitte ich freilich nicht um Nachsicht — aber ich fürchte, wenn nicht Joachim wie ich wünsche, die Direktion angetragen wird, gibt's eine miserable Aufführung. Nun, die Diners in Hamburg sind gut, die Symphonie hat eine günstige Länge — du kannst während deß Dich nach Wien träumen! — Ich denke recht bald nach Wien zu gehen, aber gefallen hat mir's in Pörtschach wieder vortrefflich. . . ."

Erst einen Tag vor dem Feste, am 24. September, bricht er Knall und Fall nach Hamburg auf. Alle Ausreden waren ihm abgeschnitten worden, und er mußte, wie er an Fabers schreibt, „daran". Sie hätten ihn gerne auf ihrem Landgute Lettowitz ein paar schöne Herbstwochen bei sich gesehen. Eigentlich, gesteht er, besuche er nie Freunde auf dem Lande; sei es gegen seinen Geschmack, seine Gewohnheit, oder sei es der einsame Junggeselle, der es nicht zu gemütlich haben will — er wisse es nicht. Diesmal aber machte er gern eine Ausnahme und stiege lieber bei ihnen aus und bliebe da, anstatt vorüberzufahren und die weite ungemütliche Reise zu unternehmen. — Er sollte seine Sinnesänderung nicht zu bereuen haben. Denn er wurde in Hamburg wie ein Held und Sieger empfangen und gefeiert. Vor und nach

der Aufführung seiner von ihm dirigierten Symphonie brachen Beifallsstürme los, wie sie in dem phlegmatischen, kühlen Hamburg kaum jemals zuvor dagewesen waren [1]). Was von alten Freunden und Gespielen der Jugend, von Kunstgenossen des Vaters, Verwandten und Bekannten noch am Leben war, Bruder, Schwester, Mutter Karoline und Fritz Schnack, Avé Lallemant, Karl Grädener, Mitglieder des ehemaligen Hamburger Frauenchors, die Wagner, Völckers, Laura Garbe, Tante Brandt u. a., Eduard Marxsen und die Familie seines treuen Cossel — er selbst war schon zur ewigen Ruhe eingegangen — Frau Dr. Janssen, Christian Miller, viele, im Orchester noch von alters her tätige Musiker wie Marwege, Otterer, Risch, Bade, Kappelhofer, Lee, Glade, sie alle jauchzten ihm zu und leiteten ihn den Weg zurück, „den lieben Weg zum Kinderland", und wenn auch die Stimmen der ihm Teuersten im Chorus fehlten, es war doch ein voller brausender Klang der Freude, der dem im Triumph Heimgeholten ans Herz schlug. Dazu kamen noch die aus Altona, Kopenhagen, Oldenburg und Münster berufenen Konzertmeister Bargheer, Böie, Tofte, Schjörring, Engel und Barth, die Solisten Josef und Amalie Joachim, Klara Schumann, Peschka-Leutner, Candidus, Henschel, Kindermann, Senfft von Pilsach und andere musikalische Notabilitäten, wie Kirchner, Flotow, Niels Gade [2]), Reinthaler, Grimm, Reinecke, Schaeffer,

[1]) Hanslick, der dem Hamburger Fest ein Doppelfeuilleton in der „Neuen freien Presse" widmete, schildert die Szene wie folgt: „Brahms, mit Orchestertusch und Lorbeerkränzen empfangen, dirigierte selbst. Joachim spielte im Orchester die erste Violine. Am Schluß der Symphonie warfen die Damen vom Chor und aus den vorderen Sitzreihen Brahms ihre Blumensträußchen zu; er stand da, wie es in seinem Wiegenlied heißt, ‚mit Rosen bedeckt, mit Näglein besteckt'."

[2]) Der dänische Komponist, der damals im Zenith seines Ruhmes stand und als Symphoniker die Mehrzahl seiner Zeitgenossen überragte, berichtet in einem vertrauten, nach Hause gerichteten Schreiben: „Gestern, Freitag, 11 Uhr wurde in der Probe Brahms' neue Symphonie gespielt; sie behagte mir ausnehmend gut, sie ist klar und pastoral, mit Ausnahme des etwas zu lang gezogenen Adagios. Er selbst ist liebenswürdig, ich habe ihn sehr gerne, er ist auch der talentvollste der jüngeren Deutschen ... Nach der Probe ging ich in die Restauration. Hier sah ich eine lächerliche Figur, eine lange dünne Person [Gade war klein und dick!], die still für sich selbst dasaß und in wunderlicher Kleidung steckte. Darauf fuhren wir nach Blankenese,

Gernsheim, u. a. — lauter ältere und jüngere gute Freunde und Bekannte. Die Feier hatte als Stiftungsfest begonnen und endete als Brahmsfest.

Aber ohne Schmerzen für den Gefeierten ging es doch nicht ab. Bei dem Bankett im „Hamburger Hof", das am dritten und letzten Tage die Reihe der offiziellen Festivitäten abschloß, brachte der Organist der Petrikirche Karl Armbrust, der Nachfolger seines im ersten Bande öfters erwähnten Vaters, den Toast auf Brahms aus und berührte unwissentlich dessen geheime Wunde, indem er, angesichts der dem Tondichter dargebrachten Huldigungen, sich zu der Behauptung fortreißen ließ, an dem großen Sohne Hamburgs sei das Sprichwort „Nemo propheta in patria" zu schanden geworden. Brahms wandte sich ab und flüsterte seinem Freunde Klaus Groth, der zu seiner Rechten saß, die erregten Worte zu: „Das exemplifiziert man hier auf mich. Zweimal hat man die offene Direktorstelle der Philharmonischen Gesellschaft mit einem Fremden besetzt, mich übergangen. Hätte man mich zu rechter Zeit gewählt, so wäre ich ein ordentlicher bürgerlicher Mensch geworden, hätte mich verheiraten können und gelebt, wie andere. Jetzt bin ich ein Vagabund [1])."

Zur Linken aber saß ihm eine junge Dame, die schon am ersten Tage des Festes tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatte. Auch ihr wollte er etwas zuflüstern, ein stammelndes, werbendes Wort, das einem Heiratsantrag aufs Haar geglichen hätte, als sie plötzlich von einem gemeinschaftlichen Bekannten begeistert zu schwärmen anfing, in Ausdrücken, die keinen Zweifel aufkommen ließen, daß sie bereits ihr Herz an jenen, Brahms nicht gerade sympathischen Menschen verloren hatte [2]).

---

wo das Bankett um 6 Uhr stattfinden sollte. Schönes, mildes Wetter und hübscher Weg zwischen Villen. Die Gesellschaft zählte gegen 200 Herren und Damen. Ich saß neben der Sängerin Leutner und Kapellmeister Bernuth, gegenüber Brahms, Joachim, Verhulst ... da höre ich, daß Klaus Groth im Saale sei, ich suche ihn — und es war der lange, wunderliche Kerl aus der Restauration — ein herzlicher, stiller Mensch" ... (Niels W. Gade, Aufzeichnungen und Erinnerungen, herausgegeben von Dagmar Gade, S. 209.)

[1]) Klaus Groth: „Erinnerungen an Johannes Brahms". Gegenwart, 1897.

[2]) Nach einer persönlichen Mitteilung des Meisters. Vgl. I, 330 f.

Wäre Brahms als Bräutigam nach Wien zurückgekommen, so würde er sich vielleicht nicht lange besonnen haben, der mittelbare Amtsnachfolger Sebastian Bachs und der unmittelbare Ernst Friedrich Richters zu werden. Die durch den Tod Richters[1]) erledigte Stelle des Kantors an der Thomasschule wurde ihm sofort angetragen. Die ideale Seite des Amts mußte ihn reizen, nach der materiellen brauchte er ohnehin wenig mehr zu fragen. Aber da er entweder gründlich oder gar nicht gebunden sein wollte, so dachte er wie Frau von Herzogenberg, die ihm schrieb: „wo bliebe die schöne sommerliche Freiheit und Muße, das liebe Pörtschach mit seinem See, aus dessen Wellen die D-dur-Symphonien und -Violinkonzerte emporsteigen, schön wie nur je das Schaumgeborene? Nein, wir können uns Sie doch nicht hier vorstellen, so sehr wir uns in Leipzig wünschten, daß Sie reinigend wie ein Gewitter hineinführen". An Simrock schreibt er, die Kantorstelle sei wohl nichts für ihn. Aber nicht gelacht habe er über die Frage des Bürgermeisters wegen seines „dissoluten Lebenswandels". Durch eine bloße „Albernheit" habe er es dahin gebracht, daß er für einen eifrigen Besucher aller bedenklichen Vergnügungen gehalten werde: „Seit Jahren habe ich die Gewohnheit, da ich zeitiger als andere das Wirtshaus verlasse, zu sagen: ich muß zum Schwender oder Sperl[2])! Alle Jahre einmal gerate ich vielleicht wirklich hin, aber mit dem alten Lachner oder Nottebohm. Jetzt habe ich mir angewöhnt, statt dessen zu sagen: ich gehe in den Wagner-Verein; hoffentlich rehabilitiert mich das."

Das Hamburger Fest hatte Brahms neue Einladungen und Engagements zugezogen. Im Frühjahr 1879 reiste er zunächst nach Frankfurt a. M. Mancherlei rief ihn dorthin. Vornehmlich der Wunsch, seiner Freundin Klara Schumann, die seit dem vergangenen Herbst sich als Professorin des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt niedergelassen hatte, in ihrem Jammer um den Tod des armen Felix Trost zu bringen. Als er die längst erwartete Trauerbotschaft erhielt, meinte er, es wäre ihm leichter und wohler, wenn er stumm bei Frau Klara und ihren Töchtern als schreibend

[1]) † 9. April 1879.

[2]) Damals florierende Wiener Vergnügungslokale.

an seinem Wiener Sekretär säße. Er logierte sich in dem Zimmer des Verstorbenen ein und suchte die schwergebeugte Mutter dadurch aufzurichten, daß er alle weiteren, für die kritische Gesamtausgabe der Schumannschen Werke notwendigen Schritte eingehend mit ihr beriet. Die große Angelegenheit sollte möglichst schnell vorwärts gehen. Daß diese eine Herzenssache für die Freundin war, wußte er ebensogut, wie er hoffen durfte, ihr durch die gemeinschaftliche Arbeit leichter über den ersten, heftigen Schmerz hinwegzuhelfen [1]). Auch hatte er ihr den provisorischen Klavierauszug des Violinkonzerts geschickt, und sie konnten das Werk mit Heermann probieren. Brahms lag viel daran, das Konzert auch von einem anderen zu hören, als von dem, für den es komponiert war. Er ließ es dann auch an Sarasate und Sauret gelangen, und es geschah nicht bloß aus Höflichkeit oder Dankbarkeit, daß er ihnen diese Aufmerksamkeit erwies. Sauret hatte ihn wiederholt gebeten, die Violinliteratur und ihn mit einer derartigen Komposition zu bereichern, und Sarasate, den er im Herbst 1877 in Baden-Baden bei einer Probe des zweiten Violinkonzertes von Bruch kennen lernte, hat möglicherweise mit seinem faszinierenden Spiel, das gern in den höchsten Regionen des Griffbretts schwelgte, den entscheidenden Anstoß zur Komposition des Konzerts gegeben. Bei ihm kam Brahms allerdings an die falsche Adresse, seine Finger waren an zarteres Filigran gewöhnt als an die stellenweise ziemlich massive Gotik jenes Monumentalbaus. Heermann aber, aus derselben Pariser Schule hervorgegangen wie jene beiden Künstler, bot sich dem Komponisten als lehrreiches Beispiel an und konnte ihm in mancher Beziehung von Nutzen sein. Der Frankfurter Aufenthalt bei Schumanns erstreckte sich auf mehrere Wochen und wurde durch ein Wiedersehen mit Albert Dietrich, der seine Oper „Robin Hood" aufführte, noch verschönert; allerdings ging die Hälfte der Zeit mit Hin- und Herfahrten am Rhein verloren. Die Weiter-

[1]) Am 3. April schreibt Brahms an Breitkopf & Härtel: „Frau Schumann wird Ihnen nächstens eine Anzahl Werke zum Stich senden; ihre Arbeit würde übrigens wesentlich erleichtert, ja, eigentlich erst möglich gemacht, wenn die Revisions-Exemplare weniger Stichfehler enthielten als bis jetzt. Diese sollten Frau Schumann eigentlich nichts angehen, sie hindern und erschweren ihre eigentliche Arbeit außerordentlich."

reise führte über Bremen und Hamburg nach Berlin. In Bremen dirigierte Brahms wieder einmal am Karfreitage sein „Deutsches Requiem". Da das Kirchenkonzert zu wohltätigem Zwecke stattfand, konnte er es Reinthaler nicht abschlagen. Vorher hatte sich Brahms in Köln, wo er ebenfalls Teile seines Requiems vorführte, von der Wirkungslosigkeit einer Winterarbeit überzeugen müssen, von der er sich viel versprach. Als er im Februar die Klavierstücke op. 76 trotz der langen Zeit ihrer Fertigstellung „ungewaschen und ungekämmt" an Simrock spedierte, legte er einen der „Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von Hörnern und Harfe" (Nr. 4 aus op. 17) in neuer Gestalt bei und bemerkte dazu, daß, wenn er nicht ganz ein Esel sei, die paar Blätter manches gutmachen könnten. Er habe den „Gesang aus Fingal" für gemischten Chor und Orchester eingerichtet. So wie es im Opus stehe, sei er doch nur für einen ganz kleinen Saal passend. Zwar habe ihn Hiller öfters im Gürzenich singen lassen, aber immer bedauert, daß der Klang so schwach sei. Simrock druckte die Stimmen, Brahms dirigierte den Gesang im Kölner Konzert, aber siehe da: er wirkte weder im leeren noch im vollen Saale so, wie er es sich gedacht hatte, und bei weitem nicht so gut wie vormals. Lange konnte er sich mit der Wahrnehmung, einen Fehlgriff getan zu haben, nicht befreunden, und er versuchte noch mancherlei, dem Übel abzuhelfen. Erst im Oktober schreibt er dem Verleger: „Nächstens muß ich doch auch einmal wegen des Fingal beichten und vermutlich bitten, Reugeld bezahlen zu dürfen. Ich habe oft genug auf das Arrangieren geschimpft, warum lasse ich mich denn dazu verführen?"

Desto vorsichtiger ging er mit den neuen Violinstücken zu Werke. Vom 23. Mai an saß er wieder in Pörtschach. Bis in den August hinein ließen ihn Konzert und Sonate nicht los. Sobald er endlich damit fertig geworden war, setzte er sich mit der Korrektur des Konzertes und dem Manuskript der Violinsonate auf die Eisenbahn und suchte Joachim abermals in seiner Sommerfrische auf. Sie probierten beide Stücke noch einmal in Aigen durch, Herzogenbergs und Frau Schumann, die in Berchtesgaden waren, kamen dazu herüber, und Brahms begleitete sie nach Vordereck zurück.

Das Musizieren mit Joachim gefiel Brahms neuerdings so gut, daß er ein schon früher besprochenes, halb fallen gelassenes Projekt wieder aufnahm und sich dem Freunde zu einer gemeinschaftlichen Konzertreise nach Siebenbürgen anschloß. Urheber der ins deutsche Südungarn gerichteten Expedition war der Impresario Ignaz Kugel in Wien, der durch seine beredten Schilderungen des eigentümlichen Sachsenlandes die Neugierde des plötzlich sehr unternehmungslustig gewordenen Brahms erregt hatte. Vielleicht erinnerte er sich sehnsüchtig seiner ersten mit Reményi bestandenen Reiseabenteuer, welche die beiden Kunstzigeuner in den kleinen Städten Nord- und Mitteldeutschlands erlebten, als er zu Simrock äußerte, mit Kollegen wie Joachim und Henschel sei unterwegs nichts anzufangen: sie wollten womöglich jeden Tag ein Konzert haben und nur Geld einnehmen; er dagegen möchte behaglich reisen, neues Land und Leute sehen und sich sein Reiseziel lustig verdienen. Der romantische Eichendorffsche Taugenichts rumorte ihm zuweilen noch im Blute, und fast kindlich, um nicht zu sagen kindisch kommt es uns vor, daß es ihn verdroß, auf dem Konzertprogrammen an zweiter Stelle genannt zu werden. Es müsse nach dem Alphabet gehen, belehrt er Joachim, nicht nach Körpergröße, Alter oder sonst was, worauf Joachim fein entgegnete, er habe schon selbst gefunden, daß man nur Brahms-Joachim ankündigen dürfe, obwohl auf alle Fälle doch so gelesen würde:

Joachim = Brahms.

Die Tournée Joachim-Brahms ging von Pest über Temesvár, Arád, Schäßburg nach Kronstadt, Klausenburg, Hermannstadt und verlief zu beiderseitiger Zufriedenheit, so daß für den nächsten Februar ein neuer Pakt abgeschlossen wurde. Joachim erzählte später oft noch mit seinem ruhigen Humor von der sichtbaren Verlegenheit, in welche das Konzertpublikum irgend eines ungarischen Nestes bei ihrem Erscheinen geriet. Das Publikum bestand nämlich aus einem einzigen Zuhörer, der sich allein dem Dioskurenpaar und dessen Riesenprogramm nicht gewachsen fühlte, sondern, da niemand sonst kam, Miene machte, den Saal zu

räumen. Joachim meinte, sie sollten dem Manne sein Eintrittsgeld wiedergeben und das Konzert vor Anfang schließen. Brahms aber sagte: „Eine solche Nichtachtung verdient unser einziger Verehrer nicht" und bestand darauf, daß das Programm absolviert wurde. Sie gerieten dann mit dem glücklichen Zuhörer ins Feuer und gaben zu, was er von ihnen verlangte.

Am 29. November 1879 spielte Brahms seine neue Violinsonate in Wien[1]). Sie ging an den Zuhörern vorüber, ohne tieferen Eindruck zu hinterlassen. Hanslick, der nur das Finale mit uneingeschränktem Lobe bedenkt — die beiden ersten Sätze entwickelten sich, wie er meinte, weniger frei und ursprünglich — verwies das Werk vom Konzertsaal in den Privatzirkel. Als ein ganz eigen sinnendes, um nicht zu sagen heimliches Stück, verlange es auch von den Spielern eine gewisse Gemütsverwandtschaft.

[1]) Die Jahreszahl 1880 im Thematischen Verzeichnisse ist unrichtig.

V.

Noch vor dem Weihnachtsfeste, das Brahms, wenn er in Wien war, bei Fabers verlebte, mußte er wieder auf ein paar Tage nach Ungarn, um in den Budapester Philharmonischen Konzerten seine zweite Symphonie zu dirigieren und unter Alexander Erkel sein Klavierkonzert zu spielen. Dies geschah am 10. Dezember, nachdem er zwei Tage vorher, an einem der neu arrangierten Kammermusikabende des Geigers Krancsevics, sein c-moll-Quartett op. 60 aufgeführt hatte. In Budapest, wo damals noch das deutsche Element überwog, stand Brahms in hohem Ansehen, und er sorgte dafür, daß die guten Beziehungen, die ihn mit dem musikalischen Publikum der ungarischen Hauptstadt schon von den Sechzigerjahren her verbanden, nicht abrissen. Je öfter er kam, desto herzlicher wurde er empfangen. Das Verständnis für seine Kunst war durch Robert Volkmann noch gefördert worden. Als Professor der Harmonielehre und des Kontrapunkts übte dieser bedeutendste und selbständigste Nachfolger Schumanns segensreichen Einfluß auf die jüngere Generation aus und leuchtete ihr als Komponist vieler ausgezeichneter, überall mit warmer Anerkennung aufgenommener Orchester-, Gesangs- und Kammermusikwerke mit dem besten Beispiel voran. Seine beiden Symphonien, die Ouvertüre zu Shakespeares „Richard III.", die Serenaden für Streichorchester, die Streichquartette, das b-moll-Trio und Chorkompositionen sind mit Unrecht aus den Konzertsälen verschwunden. Besondere Verehrung genoß Brahms im Hause des Universitätsprofessors Ladislaus Wagner, eines leidenschaftlichen Musikliebhabers, der in seinem Hausquartett die erste Violine mit künstlerischer Verve strich. Seine junge Frau, eine gefeierte Schönheit, trug nicht wenig dazu bei, die musikalischen Abende des Wagnerschen Hauses zu einem Brennpunkte der Budapester Gesellschaft zu machen.

Dort lernte Brahms auch den ihm treu ergebenen Schriftsteller Max Schütz, den langjährigen Musikreferenten des „Pester Lloyd“, kennen, dessen fachkundige und feinsinnige Feuilletons mit denen Hanslicks wetteiferten. Wagner und Schütz kamen in ihrer Schwärmerei für Brahms überein; ihnen reihten sich späterhin die David Popper, Viktor v. Herzfeld, Hans Koeßler u. a. an, so daß Brahms bis zu seinem Tode auf eine treue Gemeinde in Budapest zählen konnte.

Bald nach dem Feste ging Brahms nach Westdeutschland, wo er verschiedenen Verpflichtungen nachzukommen hatte. Er blieb bis Neujahr bei Klara Schumann. Die Schumann-Ausgabe stand wieder auf der Tagesordnung ihrer Debatten, und diese löſten sich bei Frau Klara manchmal in Tränen auf. Ihr Freund hatte nicht „Herz genug“ für ihre oft recht kleinlichen Umstände und Bedenken, aus denen er immer andere Ratgeber herauszuhören glaubte. Einem so eigenwilligen, resoluten, ungeduldigen und kurz angebundenen Manne seiner Art bedeutete das ewige Für und Wider die schwerste Buße, die ihm für allerlei Verstöße gegen gesellschaftlichen Ton und Anstand hätte auferlegt werden können. Seine Liebe und Verehrung für die edle Frau überwand indessen alle Schwierigkeiten, und er trug immer den schönsten Sieg, den über die eigene Natur, davon.

Bald nach Beginn des neuen Jahres wurde Brahms in Hannover erwartet.

Seit dem 22. Januar 1859, an welchem er als sechsundzwanzigjähriger Jüngling sein Klavierkonzert unter Joachims Leitung in Hannover spielte, hatte er sich dort nur ausnahmsweise einmal hören und sehen lassen, im Jahre 1873 zur Direktion seines Requiems. Joachims Abschied von Hannover war eigentlich auch der seinige gewesen, und es bekümmerte ihn wenig, was an der Leine mit seinen Werken vorging. Selbst die ersten Aufführungen seiner Symphonien zogen ihn nicht hin, obwohl sie von — Bülow veranlaßt und veranstaltet worden waren. Hans von Bronsart, der Nachfolger des hannöverschen Theaterintendanten Grafen Platen, trotz neudeutscher Antezedentien ein eifriger Verehrer von Brahms, hatte nicht erst nötig gehabt, seinen Freund Bülow mit der Brahmsschen Musik zu versöhnen, wie manchmal

behauptet wird. Aus dem IX. Kapitel des vorigen Bandes haben wir erfahren, daß Bülows Konversion zu Brahms älteren Datums ist. Sie hängt auch nicht mit der c-moll-Symphonie zusammen, sondern die nähere Bekanntschaft mit diesem Werk bestärkte nur den bereits 1872 Bekehrten in der hohen Meinung, die er von Brahms gewonnen hatte. Er lernte die erste Symphonie im September 1877 in Baden-Baden kennen. Brahms spielte sie ihm auf dem Klavier vor. „Habe heute Konferenz mit Brahms," schreibt Bülow am 20. September 1877 von Baden-Baden an Bronsart, „um mich über Aufführung seiner Sinfonie (in Glasgow zunächst) belehren zu lassen. Das Werk soll grandios sein..." und fährt am 21. fort: „Das war höchst drollig: Sarasate kommt sehr unerwartet in die Konferenz mit Johannes hinein, eine Viertelstunde später klingelt Coßmann, zwei Minuten später ein Telegrammatikus, der mir Deine Drahtbotschaft bringt, welche ich stumm dem Kniegeiger zur Mitteilung an den Armgeiger in derjenigen Sprache, die Brahms schweigt, überreiche."[1])

Ehe nämlich Bülow von Bronsart nach Hannover berufen wurde, wo rasch hinter einander die beiden Hofkapellmeister Fischer und Bott gestorben waren, hatte er ein Engagement als Konzertdirigent in Glasgow angenommen, das ihn von November 1877 bis Januar 1878 band, und in seinem Enthusiasmus, den die Brahmssche Symphonie bei einer zweiten ungestörten Konferenz in ihm erregte, bestürmte er den Meister, ihm das Werk, das noch nicht erschienen war, für Glasgow zu überlassen. Dann aber wollte er die Symphonie, die er „die Zehnte" nannte, noch vor seiner englischen Reise auch in Hannover aufführen, und Brahms schrieb ihm, er habe sich der englischen Konzerte wegen zwar schon an Simrock, der die Symphonie gerade vom Stecher zurückerhalten hatte, gewendet, und ihm eben jetzt (am 5. Oktober) wegen Hannover wieder geschrieben, doch könne er sich leider nichts Günstiges davon versprechen. Es müsse von Stimmen und Partitur noch eine Revision gelesen werden, auch fürchte er, daß namentlich Rücksichten auf ähnliche Wünsche Simrock abhalten könnten, ihnen (Bülow und Brahms) einen besonderen Gefallen zu tun. Was

---

[1]) Bülow, Briefe V 443.

artiges Wesen und Schreibelust angeht, so hätten Verleger und Komponist des Werkes den gleichen wohlverdienten Ruf, gar nichts davon zu besitzen [Simrock hatte ein Telegramm mit Réponse payée unbeantwortet gelassen]. Brahms fügte noch hinzu: „Mir tut leid, daß ich neulich am Klavier nicht weiter plauderte. Dessoff behauptet von einem weiteren ersten Satz, den ich ihm spielte, ich hätte noch nichts so — Hübsches geschrieben.“ [Anspielung auf die Zweite Symphonie.] „Nun darf ich mich darauf freuen, wie alle Kritiker, denen die erste nicht gefiel, bei der neuen (und hoffentlich noch öfter) behaupten werden, ein so glücklicher Wurf wie Nr. 1 sei dem Komponisten nicht wieder gelungen. Indes sei Nr. so oder so doch eines der hervorragendsten Werke seiner Gattung, seit der dritten von Volkmann, der dreizehnten von Raff, der ersten von Kiel, und [es sei] in den letzten Dezennien wohl nicht so Bedeutendes am Wörther See geschrieben worden.“ — „Massa Simrock“ [1]) erwies sich gnädig, und die Symphonie prangte, ehe sie Bülow auf seiner schottischen Reise, nicht in Glasgow, sondern am 10. Dezember in Edinburgh, aufführte, als Novität auf dem Programm des dritten der Hannöverschen Abonnementskonzerte (20. Oktober 1877). Sie wurde „mit großem Respekt vor dem ersten der lebenden Kontrapunktisten“ angehört. Am 26. April 1878 ließ Bülow die zweite Symphonie folgen; auch sie machte „zunächst keinen tiefen Eindruck auf das Publikum“ [2]). Es könnte auffallen, daß Brahms, der doch sonst seine Orchesterwerke in ersten Aufführungen gern selbst vorführte, sich hier beide Male fernhielt. In diesem Falle mochte es ihm genügen, einem berühmten Künstler, der, wie er an Simrock schrieb, „so helle Freude“ an seinen Kompositionen hatte, einen Dienst zu erweisen. Auch stand ihm Bülow noch nicht so nahe, um ihm zu sagen, daß er seine Symphonien lieber selbst dirigiere.

Desto bereitwilliger kam er nun der Einladung seines Freundes Ernst Frank nach, der 1879 Bülows Amtsnachfolger in Hannover geworden war, und fand im Hause Bronsarts die liebevollste Aufnahme. Wie günstig seine Anwesenheit auf das Publikum

---

[1]) Ein Witz von Bülow.

[2]) G. Fischer: „Hans von Bülow in Hannover“.

wirkte, geht schon daraus hervor, daß aus dem einen proponierten Besuche drei wurden. Vorerst nur zu einer Wiederholung des Deutschen Requiems nach Hannover eingeladen, dirigierte Brahms sein Werk am 3. Januar 1880; die Soli wurden von Frau Julie Koch-Bossenberger und Herrn v. Milde gesungen. Schon in vierzehn Tagen sollte er wiederkommen, sein Klavierkonzert spielen und die c-moll-Symphonie dirigieren. Von Köln aus bittet er Frank um eine Änderung des Programmes: Neben dem Mollkonzert wäre die (zweite) Dur-Symphonie besser am Platze, am Ende des Konzerts die erste Symphonie unter allen Umständen „zu schwer, lang und düster". Für eine Auslese der „Liebeslieder", die er mit Frank begleiten will, schlägt er den Epilog der zweiten Serie („Nun, ihr Musen, genug") als Schlußnummer vor. Das Konzert wurde auf den 24. Januar verschoben und fand an diesem Tage in der von Brahms gewünschten Form statt. Am 17. April versprach er abermals nach Hannover zu kommen, aber nur, um Joachim zuzuhören, der außer dem Brahmsschen Violinkonzert seine Variationen für Violine und Orchester aufs Programm gesetzt hatte. Über den Konzerten in Hannover versäumte Brahms Besuche, die er bei Karl Reinthaler in Bremen und bei Julius Otto Grimm in Münster machen wollte. Am 13. Januar sollte er in Köln Requiem und Zweite Symphonie dirigieren, leitete dann aber das ganze Gürzenichkonzert, weil Hiller erkrankte. Dafür bekam er fünfhundert Mark; Hannover, Krefeld und Bonn zahlten die üblichen sechshundert, die „sein Preis" geworden waren.

In Krefeld erschien Brahms überhaupt zum ersten Male. Der herzlichen Beziehungen wegen, die sich zwischen ihm und der Intelligenz der reichen Fabrikstadt herstellten, verdient der 20. Januar 1880 als besonders wichtiges Datum hervorgehoben zu werden. Für diesen Tag hatte August Grüters, der Dirigent des Konzertvereins und der Liedertafel in Krefeld, in Gemeinschaft mit Rudolf von der Leyen, dem Neffen Rudolfs von Beckerath, ein Brahms-Konzert vorbereitet, dessen Programm durch geschmackvolle Abwechselung vorteilhaft von anderen seiner Art abstach. Es begann mit der Zweiten Symphonie und endete mit dem „Triumphliede". Außerdem brachte es die Rhapsodie aus der „Harzreise im Winter" mit Adele Asmann nebst drei von derselben Künstlerin gesungenen

Liedern und überließ es Brahms, eine Nummer mit Klaviervorträgen auszufüllen. „Ich darf wohl eigentlich nicht sagen", schrieb Brahms gut gelaunt an Beckerath, der den Vermittler und Fürsprecher abgegeben hatte, „daß ich das Programm — schauderhaft finde, denn die meisten anderen Sachen, die mir bei der Gelegenheit als dienlich und nötig für besagtes Programm einfallen, stehen leider nicht in meinem Katalog. Aber hoffentlich finden Sie das bis zu jener Zeit auch und beschränken sich nicht auf einen Katalog!" Natürlich blieb es dabei, trotz des ernsthaft gemeinten Protestes[1]), und der scheltende Meister verstand sich sogar dazu, mit seinen ungedruckten Rhapsodien op. 79 das Brahms-Konzert zu vervollständigen; sie hießen noch „Caprices" und standen als solche auf dem Programm.

In Rudolf von der Leyen hatte Brahms den verständnisvollsten Zuhörer, der sich zu seiner Überraschung später als Kunstbruder und ganz vortrefflicher Pianist entpuppte, und einen nicht minder aufmerksamen Wirt. Onkel Rudolf kam mit seinem Stradivarius von Rüdesheim zum Besuche, und die neue Violinsonate op. 78 wurde an einem Musikabende bei von der Leyen flott vom Blatte gespielt. In seinen Erinnerungen erzählt der beglückte Hausherr: „Brahms bewegte sich mit vielem Humor in dieser Gesellschaft in einem Paar ausgetretener Hausschuhe, da er vorher in seinen Stiefeln mit uns einen Spaziergang durch den tiefen Schnee gemacht und zum Wechseln kein zweites Paar zu verwenden hatte. So suchte er mit seiner wenig salonfähigen Fußbekleidung sorgfältig die vom Flügel oder andern größeren Möbeln geworfenen, tieferen Schatten auf. Nach dem Abendessen brachte ihm das Komitee durch das Krefelder Orchester ein Ständchen. Bei einem Marsche zogen wir, jeder mit einer Trophäe bewaffnet, Brahms mit einem Violinpult lustig voran, durch alle Räume. Mit Mühe konnten wir ihn nach dem Schluß davon zurückhalten, bei der eisigen Kälte draußen den Musikern eine Dankesrede zu halten, er bat mich dann, den Dank für ihn auszurichten. Als alle sich

---

[1]) Brahms hat immer gegen Programme geeifert, die bloß Einen Komponisten enthielten, weil er die Wirkung des einen Meisters durch den andern erhöht wünschte.

verabschiedet hatten und unten in der Garderobe weilten, sagte mir Brahms: ‚Soll ich sie mal alle zurückrufen?‘ Er setzte sich dann bei geöffneten Türen an den Flügel und spielte, so wie nur er es verstand, Wiener Walzer. Immer nickte er mir fröhlich zu, wenn die Freunde wieder leise eintraten, bis er schließlich die ganze Gesellschaft nach oben gezaubert hatte[1].“

Brahms merkte, daß in Krefeld gut Seide spinnen war, und wäre am liebsten von Bonn, wo er am 22. Januar sein d-moll-Konzert spielte und die D-dur-Symphonie aufführte, gleich wieder dorthin zurückgekehrt. Seine defekten Stiefel mögen ihn gewarnt haben, die im Herbst mit Joachim verabredete polnische Tournée vom Rhein aus anzutreten. Auf der Rückreise hielt sich Brahms einen Tag in Leipzig auf und spielte Frau von Herzogenberg die ihr gewidmeten Rhapsodien vor. Zum Glück hatte er sich noch rechtzeitig eines Freund Joachim gegebenen Versprechens erinnert, sein Violinkonzert in Wien nicht zum zweiten Male von Hellmesberger dirigieren zu lassen, sondern den Taktstock selbst in die Hand zu nehmen, wenn es Joachim wieder spiele. Dies geschah in einem am 3. Februar „auf Wunsch“ veranstalteten „Abschiedskonzert“, in welchem Rosa Bernstein, die ehemalige Klavierschülerin Tausigs und Brahms', als Sängerin mitwirkte. Unmittelbar darauf traten Joachim und Brahms ihre Expedition nach Polen und Galizien an. Sie dauerte kaum zehn Tage, berührte Krakau und Lemberg als Hauptstationen und führte über Prag zurück nach Wien. In Prag fand der im vorigen Kapitel erwähnte Besuch bei Anton Dvořák statt. Die polnische Reise war zwar keineswegs die „Triumphfahrt“, welche Frau von Herzogenbergs prophetischer Geist aus ihr machen wollte[2]), aber sie brachte Brahms immerhin fünfzehnhundert Gulden ein.

„Ich kutschiere was herum, den Winter! Wundere mich ordentlich, daß ich diesen Sonntagmorgen zu Haus sitze! Schändliches Leben!“ schreibt Brahms am 15. Februar an Simrock. Er blieb nicht lange sitzen, sondern spazierte fleißig durch den Prater,

---

[1]) „Johannes Brahms als Mensch und Freund“. Nach persönlichen Erinnerungen von Rudolf von der Leyen.

[2]) Vgl. Briefwechsel I, 110.

dem erwachenden Frühling entgegen. Kaum guckte das erste Grün aus den Blattknospen, da begann es auch im frühlingsfrohen Herzen unseres Tondichters wieder zu treiben und zu sprießen. Die Zigeuner in Budapest hatten seiner Phantasie frisches Material zugeführt, und die noch im letzten Pörtschacher Sommer begonnene neue Serie Ungarischer Tänze erfuhr manche Bereicherung. Hlawacek, der Notenschreiber Billroths und Brahms', bekam Arbeit. Ihm schob Brahms in einem an den Verleger gerichteten Briefe ironisch die Verantwortung dafür zu: „Mein Kopist hatte gerade nichts Besseres zu tun, und da hat er ein Dutzend Ungarischer Tänze geschrieben.“ „Wenn uns diese“ — fährt er fort — „nun etwa gar gefallen sollten, schreibe ich dann ein paar grobe Worte Vorwort. Hier ist nämlich manches ganz meine Erfindung[1]) — nun könnte ich diesmal Schelte wegen Fälschung kriegen, wie bei den vorigen, daß ich nur das Versprochene gebe. Nur nicht loben, nicht eher und nicht anders reden, als was zu schelten ist!“ Der Sinn dieser dunklen Worte ist wohl der: Ich mag es anstellen, wie ich will — gescholten werde ich doch. Wenn meine mißgünstigen Kritiker jetzt sagten, ich habe keine Erfindung, da ich mich nur mit dem Arrangieren von Volksmusik befasse („gesetzt von J. Br.“), so würden sie zwar ebenso unrecht haben wie vordem, da sie mich des Plagiats bezichtigten, aber sie brauchten mich wieder nicht zu loben.

Vielleicht hat sich Brahms ohne sein Wollen und Wissen zum Schaden der Sache doch in der Freiheit seiner Gedankenbewegung beirren und hemmen lassen. Denn daß die letzten beiden Hefte an blühender Frische der Melodie die ersten beiden nicht erreichen, kann wohl niemand leugnen[2]). Dafür aber sind sie noch feiner in der Form zugeschliffen und kommen dem Geschmack des deutschen Musikers noch bereitwilliger entgegen. Brahms selbst hielt die neue Sammlung für viel besser als die erste; er sagte es Simrock rund heraus, meinte, die Tänze seien gut vierhändig gedacht und ließen sich deshalb schlecht zweihändig setzen — bei den vorigen sei das Umgekehrte der Fall gewesen — und gab auch

---

[1]) Nr. 11, 14 und 16, wie I 66 nachgewiesen worden ist.

[2]) Vgl. II 297.

Herzogenbergs und Billroth zu verstehen, daß sie ihm besonders lieb wären. Aber gerade durch die vielen geistreichen Züge in den Mittelstimmen, welche von einem Paar Hände nur schwer bewältigt werden können, durch die rhythmischen Pikanterien und erfinderischen Abwechselungen der Figuration — lauter Zeugen einer hochentwickelten musikalischen Kultur — entfernen sich die Bearbeitungen so weit von ihren Originalen, daß diese kaum noch zu erkennen und vor steckbrieflicher Verfolgung sicher sind. Gewiß rechtfertigt die neue Serie das hohe Lob Elisabet v. Herzogenbergs, die sehr reizend an Brahms darüber geschrieben hat[1]). Wenn sie aber sagt, Brahms habe alles, was, mehr oder weniger, doch nur Elemente der Schönheit in sich berge, zum Kunstwerk und in die reinste Atmosphäre emporgehoben, ohne daß es im mindesten von seiner Wildheit, von seiner elementaren Gewalt einbüßte, so wollen wir nur die erste Hälfte ihres befangenen Urteils gelten lassen. Dagegen pflichten wir Billroth bei, der in der Behandlung der Motive, sowie auch in der Form eine Ähnlichkeit mit den Liebesliedern findet und meint, die ganze Feinheit der Stimmführung, die man anfangs nur wittere, werde wohl kaum in dem zweihändigen Arrangement anzubringen sein. Brahms feilte lange an den Stücken und wurde erst im Mai mit ihnen fertig.

Noch länger sollten ihn zwei andere Werke beschäftigen, deren erste Sätze im März 1880 als Zwillingspaar das Licht erblickten; die Klaviertrios in C- und Es-dur. Nur das erste ist, zwei Jahre später vollendet, als op. 87 auf die Nachwelt gekommen, während das zweite, wie viele andere Kinder der Brahmsschen Muse, denen der unbestechliche grausame Vater die Lebensfähigkeit absprach, dem Flammentode überantwortet wurde. Über die Allegrosätze scheinen beide im Frühling 1880 nicht hinausgewachsen zu sein; deren Existenz aber wird von Frau Klara Schumann und Theodor Billroth verbürgt. Das Beispiel bezeugt, wie unabhängig Brahms im Grunde von dem Urteil seiner Freunde war. Sobald er Ursache zu haben glaubte, an ihrer Objektivität oder Kompetenz zu zweifeln, vermochte weder ihr Lob noch ihr Tadel etwas über ihn. Frau

[1]) Briefwechsel I, 125 f.

Klara schreibt am 13. September, ihrem Geburtstage, in ihrem Tagebuche, daß ihr Brahms in Berchtesgaden die ersten Sätze der beiden neuen Trios vorgespielt, und daß ihr der in Es-dur zumeist gefallen habe. Billroth sah die Stücke noch früher. Brahms hatte sie ihm geschickt, damit er sie von Hlawacek kopieren lasse, und Billroth schreibt darüber am 20. Juni an Brahms: „Wenn beide Sätze und vielleicht noch mehr jetzt in Ischl entstanden sind, so befindest Du Dich in glücklichster Stimmung. Wie das hinfließt und sich fortspinnt! Fast möchte ich sagen: wie ein Mozartsches Opernfinale! Ich habe selten von Deinen Manuskripten den Eindruck eines so mühelosen Schaffens gehabt, wie von diesen Sätzen; sie sind nach Form und Inhalt im besten Sinne des Wortes klassisch-populäre Kammermusik. Die Wege müssen in Ischl besonders eben und gut sein, da der Schritt nirgends gehemmt ist, auch vom Regen merkt man nichts, der sonst im Salzkammergut wohl auch verdrießlich machen kann. Laß es nur so flott und frisch fortgehen; ich meine, diese Anfänge vertragen keine schweren Mittelsätze. — Ob man mehr an Es-dur oder C-dur Behagen findet, hängt wohl von momentanen Stimmungen ab. Mir ist der erste Eindruck geblieben. Das Es-dur ist gar so frisch gleich im Anfang und geht auch so fort; es wird besonders gekrönt durch den Eindruck, welchen das zweite Motiv auch dadurch macht, daß es zuerst in den Saiteninstrumenten allein auftritt, durch die kontrapunktische Weiterführung gestaltet es sich immer schöner, ohne je schwerfällig zu werden. Das C-dur tritt etwas ernster auf, rhythmisch sehr charakteristisch. Das zweite Motiv ist mir fast etwas zu weich, melodisch und rhythmisch in sich selbst zusammengezogen; ich hätte hier mehr das Bedürfnis nach längeren Noten, wie sie Beethoven in seinen früheren Werken in solcher Verbindung so oft mit herrlicher Wirkung bringt. Doch das sind so erste Eindrücke. Du mußt es besser wissen. Daß Du auch empfunden hast, daß einige Ruhemomente in dem Satz nötig sind, sehe ich an den eingeschalteten zwei Takten am Ende des ersten Teiles. Ich bin nun sehr gespannt auf die folgenden Sätze . . .“

Seine Neugierde wurde nicht befriedigt, und es ahnte ihm nichts Gutes, als die erhoffte Fortsetzung ausblieb. „Kränkelt Dich

des Gedankens Blässe zu sehr an, wirst Du zu auto-hyperkritisch?" fragt er im August. Daß Billroth dem Es-dur-Trio bereits den Nekrolog geschrieben hatte, wird er schwerlich gedacht haben. Vielleicht wäre es dem Werke besser ergangen, wenn Brahms es gleich im ersten Feuer der Inspiration hätte fertig machen können. Bevor er sein Sommerquartier bezog, mußte er leider noch einmal auf Reisen gehen, weil er Alois Schmitt in Schwerin und Max Staegemann in Königsberg seine Mitwirkung zugesagt hatte. Er sollte dort am 10. und hier am 13. April konzertieren. In beiden Städten gab es junge Brahms-Gemeinden, die nach der persönlichen Anwesenheit ihres Erwählten verlangten, um sich im Glauben zu befestigen. Alois Schmitt war von seiner Schülerin Emma Engelmann-Brandes für die neue Lehre gewonnen worden. Obwohl sieben Jahre älter als Brahms, lernte er, der sich in der ersten Hälfte seines Lebens hauptsächlich für Oper und Schauspiel interessierte, dessen Musik erst durch Frau Engelmann und die reizende Sängerin Cornelia Csányi, die seine Gattin wurde, näher kennen und holte dann mit Eifer früher Versäumtes nach. Die zweite Symphonie, welche Schmitt im Oktober 1878 aufführte, hatte so großen Beifall gefunden, daß er sie im November desselben Jahres wiederholen konnte. Sie war auch das Hauptstück des am 10. April 1880 im Saale des Großherzoglichen Schauspielhauses veranstalteten Konzerts, das, mit einziger Ausnahme der den Abend eröffnenden Anakreon-Ouvertüre von Cherubini, nur Brahmssche Kompositionen brachte. Brahms dirigierte die Symphonie und das „Schicksalslied" und spielte sein d-moll-Konzert, eine der beiden Rhapsodien („Capriccio") und mehrere Ungarische Tänze; Kammersänger Hill sang „Von ewiger Liebe" und „Wie bist du, meine Königin" [1]). Eine besondere Freude für

[1]) „Ich hatte das Glück", schrieb Alois Schmitt († 1902) am 27. Mai 1897 dem Verfasser, „Brahms seit Dezennien meinen Freund nennen zu dürfen. Der Beginn unserer Freundschaft zählt zu meinen schönsten Erinnerungen. Ich hatte ihn eingeladen, eine seiner Symphonien zu dirigieren und sein Konzert zu spielen. Er kam, und bei der ersten Probe sprach ich die Bitte aus, ihm die Symphonie zuvörderst vorspielen zu dürfen, nachher möge er den Taktstock ergreifen, korrigieren und bessern, soviel er wolle. Nachdem die Symphonie gespielt war, kommt er auf mich zu, schüttelt mir die

Brahms war es, in Schwerin mit Engelmanns zusammenzutreffen.

Das Königsberger Konzert sah dem Schweriner, von Schmitt entworfenen, sehr ähnlich und war ebenfalls ein verschämter Brahms-Abend. Statt Cherubini erschienen die beiden andern „großen B", Bach und Beethoven, ziemlich unbedeutend vertreten und von Kapellmeister Rakemann dirigiert, auf dem Programm, und dieses deckte sich im übrigen mit dem Schweriner, nur daß hier Max Staegemann die Stelle Hills einnahm und das Lied vom Herrn von Falckenstein, das „Minnelied" und die fünfte Magelonen-Romanze sang. Um jene Zeit führte Henschel das „Deutsche Requiem" in London auf. Er hatte sich an Brahms gewendet mit der Frage, ob die angegebenen Tempi auf das genaueste eingehalten werden sollten? Darauf gab Brahms die charakteristische und außerordentlich wichtige Antwort: „Ja — so gut wie bei aller andern Musik. — Ich denke, auch bei aller andern Musik gilt das Metronom nicht! So weit wenigstens meine Erfahrung reicht, hat noch Jeder die angegebenen Zahlen später widerrufen. Die, welche sich bei meinen Sachen finden, sind von guten Freunden mir aufgeschwätzt, denn ich selbst habe nie geglaubt, daß mein Blut und ein Instrument sich so gut vertragen. Das sogenannte ‚elastische Tempo' ist ja keine neue Erfindung. ‚Con discrezione' dürfte man dazu und zu wieviel Anderem setzen. — Ist das eine Antwort? Ich weiß nicht mehr, weiß nur, daß ich gern bescheiden, aber möglichst genau und deutlich bezeichne."

Nach der Zusammenkunft mit Joachim in Hannover (17. April) hielt sich Brahms bei Reinthaler in Bremen und bei den Seinigen in Hamburg auf. Ende April war er wieder am Rhein. Dorthin rief ihn das für den 2. und 3. Mai anberaumte Fest, welches anläßlich der Enthüllung des Schumanndenkmals in Bonn gefeiert wurde. Es war schon für den Oktober 1879 geplant gewesen, aber der Bildhauer Adolf Donndorf blieb mit seiner Arbeit im Rückstande. Die Veranstalter des Festes hätten also Zeit gehabt,

---

Hand und redet mich mit ‚Du' an. Das war unsere erste persönliche Begegnung. Seine Besuche in Schwerin wiederholten sich, und öfters war ich so glücklich, ihn wochenlang in meinem Hause zu beherbergen."

ihre Vorkehrungen mit aller Umsicht zu treffen. Wer da etwa meinte, die winkelzügigen Präliminarien zur Schumann-Gedächtnis-feier vom Jahre 1873 wären den Hauptbeteiligten noch so weit im Gedächtnis geblieben, um ihnen ein abermaliges Zerwürfnis zu ersparen, hätte sich geirrt. Ohne Ärger ging es auch diesmal nicht ab.

Wasielewski und Joachim hätten sich, auf Wunsch des Komitees, in die Direktion der Konzertaufführungen teilen, Brahms die kleine musikalische Feier am Grabe Schumanns leiten sollen. Der Schumann-Biograph, den Frau Schumann, eben seiner Biographie wegen, nicht leiden mochte, würde ihr die Stimmung gänzlich verdorben haben, wenn er nicht von seinem Posten wieder entfernt worden wäre. Eine rechtzeitig eintretende Grippe beugte dem drohenden Konflikt vor, und Brahms sprang für den Verschnupften ein. Er setzte, als er es tat, jede Empfindlichkeit beiseite. Denn er hatte mehr Ursache sich verletzt zu fühlen, als Wasielewski. Die ihm vom Komitee bewiesene Nichtachtung nahm er schweigend hin, der guten Sache wegen. Nur an Joachim schreibt er am 5. April, es gehe in Bonn alles seinen Wünschen und Vorschlägen, so gut und gescheidt sie seien, entgegen. Da er seine Teilnahme aber davon nicht abhängig gemacht habe, so müsse er alles gehen lassen, wie es eben geht. In einem jedoch könne Joachim helfen. Er (Brahms) finde es weder hübsch noch schicklich, daß sein Violinkonzert als einzige Nummer, die nicht von Schumann ist, auf dem Programm stehe. Entweder müsse Joachim die Schumannsche Phantasie spielen, oder man müsse irgend eine feierliche Ouvertüre „von irgend einem“ machen und dann Joachim bitten, noch eine andere Solonummer, etwa die Chaconne von Bach, einzulegen. Darauf wieder ging Joachim nicht ein; im Gegenteil wollte er sogar Brahms, der die Es-dur-Symphonie und das „Requiem für Mignon“ dirigierte, auch noch den „Manfred“ überlassen, „damit kein Wechsel am Pult nötig sei“. An den Ernst dieser Begründung, deren Hinfälligkeit auf der Hand lag, konnte er selbst unmöglich glauben; sie sah einer schmollenden Ausrede viel zu ähnlich, um nicht von Brahms energisch abgelehnt zu werden. Von sämtlichen, am Konzertabend und in der Kammermusikmatinée des nächsten Tages

zur Aufführung gebrachten Werken standen denn auch, streng genommen, nur das Brahmssche, von Joachim vorgetragene Violinkonzert und das von Joachim, Königslöw, Heckmann und Bellmann gespielte Schumannsche a-moll-Quartett auf jener künstlerischen Höhe des Vortrages, welche der Bedeutung des Festes angemessen gewesen wäre. Brahms, dem die ungenügend vorbereitete musikalische Veranstaltung wenig gefiel, obwohl er die Es-dur-Symphonie und das „Requiem für Mignon" kraft seiner Geistesgegenwart als Dirigent vor störenden Zwischenfällen bewahrte, konnte doch seinen Unmut nicht meistern, und so hatte auch der ihm anvertraute Klavierpart in Schumanns Es-dur-Quartett unter der Depression seines Gemütes zu leiden.

Die Nüchternheit der musikalischen Produktionen stach merklich ab von der erhebenden Szene, die sich bei der Enthüllung des Grabdenkmals auf dem romantischen alten Bonner Friedhof ereignet hatte. Stadt und Umgegend nahmen in ihrer Weise teil an der sonntäglichen Feier. Überall, selbst vom letzten Bürgerhäuschen, wehten Fahnen, als ob es sich um den Empfang eines Monarchen handelte. Auf die Straße aber, welche zum Friedhof führt, hing ein schwarzes Banner herab, mit der Inschrift: „Was du ewig liebst, ist ewig dein!" Lange vor der festgesetzten Stunde drängten sich die Leute um einen Platz, und sowohl die Friedhofsmauer wie die Fenster und Dächer der benachbarten Häuser waren dicht von Neugierigen besetzt. Das in der Nähe der alten romanischen Kapelle des deutschen Ritterordens gelegene Grab Robert Schumanns wurde durch ein weitgezogenes Spalier geschützt, innerhalb dessen Sitze für die Angehörigen und persönlichen Freunde Schumanns wie auch für die Ehrengäste reserviert waren. Neben Frau Schumann, ihrem Sohne Ferdinand und ihren Töchtern Marie und Eugenie standen die drei Freunde, welche vor vierundzwanzig Jahren (am 31. Juli 1856) dem Sarge Schumanns nachfolgten: Johannes Brahms, Josef Joachim und Albert Dietrich. An sie reihten sich Woldemar Bargiel, Julius Otto Grimm, Ferdinand Hiller, Julius Stockhausen, Otto v. Königslöw, Alfred Volkland, Ferdinand Kufferath mit seiner Tochter Antonie, der Bildhauer Donndorf, Bürgermeister und Magistrat der Stadt Bonn und

Professor Schaaffhausen, der die von warmer Empfindung beseelte Ansprache an die Versammelten hielt, nachdem ein hinter hohen Lorbeerbüschen, Lebensbäumen und Stechpalmen verborgener Chor von Sängern und Bläsern den Bachschen Choral angestimmt hatte: „Was Gott tut, das ist wohlgetan.“ Als die Hülle vom Denkmal fiel, intonierten die Bläser das Schlummerlied aus „Paradies und Peri“: „Schlaf nun und ruhe in Träumen voll Duft“. Brahms hatte den Chor für Instrumente arrangieren müssen, weil der Geistlichkeit der Text nicht „christlich“ genug zu sein schien!

Der Augenblick der Enthüllung war von unbeschreiblicher Feierlichkeit, und die Ergriffenheit aller Anwesenden sprach sich in der tiefen Stille aus, welche die plötzliche kurze Bewegung der Menge ablöste. Was man zu sehen bekam, war ein in Marmor gekleidetes Gedicht, der versteinerte Traum eines echten Poeten. Auf der hohen Wand einer antikisierenden Stele erscheint das in Hautrelief gemeißelte Medaillon-Porträt Schumanns, emporgetragen von den weitausgebreiteten Schwingen eines dem Himmel zufliegenden Singschwans — das „non usitata nec tenui ferar“ des Horaz. Zu beiden Seiten auf vorspringenden Sockeln des Grabsteines sitzen zwei Kinder-Genien: ein schalkhaft lächelnder Amor zur Linken, der die Geige spielt, und eine verträumte, in ihr Notenbuch hineinsingende Psyche. Heilige Schmerzen führten dem Künstler die Hand, als er diese lieblichen Geschöpfe bildete, es sind die Porträts seiner, schnell nacheinander hinweggestorbenen Kinder. Zu Füßen des Denkmals aber ruht, auf die Lyra gelehnt, eine herrliche Frauengestalt im reichgefalteten Renaissance-Gewande, das bedeutende, mit Rosen geschmückte Haupt zum Bildnis des Tondichters hinaufgewendet, den Kranz in der Rechten, lebensvoll und lebenswahr, wie nur eine der Zeit entrückte Gestalt der Kunst sein kann. Ihre Ähnlichkeit mit der Frau, die leibhaftig vor dem Grabmal ihres Gatten stand, gealtert und gebeugt und doch von unvergänglicher Jugend überglänzt, war so auffallend, daß sie jedem in die Augen sprang und zu Vergleichen zwischen ihr und dem Marmor herausforderte. So selig mag Klara ausgesehen haben, als sie ihrem Robert die Hand zum Bunde fürs Leben reichte, dem so viele unsterbliche Kinder des Geistes entsprossen, und so verklärt wird sie wieder einmal aussehen, nachdem sie aus der

sterblichen, den irdischen Resten Schumanns beigesetzten Hülle im Andenken der Nachwelt auferstanden sein wird von den Toten![1])

Solche Gedanken regte die vom Quell der Ewigkeit unmittelbar abgeschöpfte Stunde in den mit ihr begnadeten Festgenossen auf, und die Natur sorgte für die Vervollständigung ihrer Illusionen. Ein heller Blick der Maiensonne fiel durch die im Frühlingswinde schwankenden Wipfel der Lebensbäume, löste die blendenden Figuren von der dunkeln Steinfläche ab, sie schienen zu leben und sich zu bewegen. Der braunlockige Knabe begleitete seine blonde Gespielin zum Gesange, der Schwan rauschte mit den silbernen Schwingen, die Muse erhob sich und drückte den Lorbeer auf das Haupt des Verewigten. Aus den in roten Flammen lodernden Fliederbüschen tönte das schluchzende Lied der Nachtigall, und ein weißer Schmetterling umschwärmte die Rhododendron-, Narzissen- und Violenblüten, die das geweihte Grab in ein duftiges Gartenbeet verwandelten.

Ein Festessen versammelte die Künstler und Gäste am 3. Mai um Frau Schumann, welche der Tafel anmutig präsidierte, und am Abend desselben Tages spielte sie in Gesellschaft bei Deichmanns die neuen Ungarischen Tänze mit Brahms vierhändig. Brahms begleitete Deichmanns, die, wie gewöhnlich nach den Rheinischen Musikfesten, in Mehlem privatim ihre Nachfeier hatten, und kam an seinem Geburtstage nach Frankfurt a. M. zu Frau Schumann. Wenn er „in guter Laune" gewesen sein sollte, wie ihr Tagebuch verzeichnet, so blieb er es nicht lange, und die voreilige Hausfrau, die für den Abend des 7. Mai eine große Gesellschaft eingeladen hatte, mußte sie, weil Brahms die auf die Liste gesetzten Personen nicht gefielen, schnell wieder absagen und eine kleine zusammenbitten[2]). Gemütlich wurde er erst bei den Liedern, die er Stockhausen am Klavier begleitete, und fuhr am Tage darauf nach Wien ab[3]).

---

[1]) „Ein Gedanke verließ mich nicht", schreibt Klara Schumann in ihrem Tagebuche, „der, wie bald wohl meine Kinder denselben Gang gehen mögen mit meiner Leiche . . ." (Litzmann III, 408).

[2]) Vgl. S. 208, Anm.

[3]) An diese Reise knüpft sich eine heitere Geschichte. Brahms wünschte, daß ich mit ihm führe. Ich sollte ihm eine große Quantität türkischen Ta-

Mit seiner Sommerreise zögerte er bis zum 23. Mai. Ihr Ziel haben wir bereits oben aus dem Briefe Billroths erfahren, in welchem von den neuen Trios gesprochen wird. Der Aufenthalt in Pörtschach war Brahms durch die Zudringlichkeit der Menschen verleidet worden. Auch im Krainerhause fühlte er sich nicht mehr sicher vor allzu liebenswürdigen Verehrerinnen, die ihn mit Albums überfielen, ihm den Weg verlegten oder vom Boot im See aus applaudierten, wenn er in seinem Gartenzimmer Klavier spielte. Ins Salzkammergut, das er auf der Gebirgstour mit dem Vater (1867) zwar nur flüchtig berührt, bei seinem vorjährigen Besuche in Salzburg und Aigen aber mit Vergnügen wiedergesehen hatte, zog ihn die gewisse Nähe manches guten Freundes, und er erfüllte ein halb gegebenes, halb ihm abgenommenes Versprechen, als er sich in der Wohnung einmietete, die Ignaz Brüll in Ischl für ihn ausgekundschaftet hatte. Brülls Eltern waren seit vielen Jahren Stammgäste in dem berühmten Kurorte Oberösterreichs, und ihr geräumiges Sommerheim in der Kaltenbachgasse stand den in Ischl und Umgebung einquartierten oder durchreisenden Künstlern gastlich offen. Wenn „Onkel Eduard", der leichtblütige, frohlebige und immer zu allerhand geselligen Späßen aufgelegte Bruder des Familienoberhauptes, aus der Fusch oder Karl Goldmark aus Gmunden herüberkam, gab es häusliche, durch die Kunst veredelte Feste; die Zeiten der Familie Mendelssohn wurden von der Erinnerung heraufbeschworen, als

---

baks, den er von Frau Schumann und anderen in vielen Paketen zum Geschenk erhalten hatte, durchschmuggeln helfen. Nun war ich aber glücklicherweise schon von Stockhausen eingeladen worden, den 8. Mai bei ihm zuzubringen; er wollte die Liebenswürdigkeit haben, mir alles vorzusingen, was ich von ihm zu hören wünschte. Ich ließ also Brahms mit seinem Tabak allein die Grenze passieren. In Wien berichtete er mir dann von dem tragikomischen Unfall, der ihm zugestoßen war, und überhäufte mich mit Vorwürfen, als ob ich schuld daran gewesen wäre, daß die Finanzbeamten bei der Gepäcksrevision aus seines Koffers Tiefen ein Ding hervorzogen, das aussah wie ein amputiertes Bein. Der erfindungsreiche Meister hatte einen langen Strumpf mit Tabak vollgestopft, in der irrigen Meinung, in dieser seltsamen Attrape werde das kostbare Schleichgut den Späheraugen der Zollwächter entgehen. Der Spaß kostete ihn das Bein und eine Zubuße von siebzig Gulden.

sollten sie sich in der Gegenwart wieder erneuern. Und diese Gegenwart war erst recht nicht zu verachten, seit Brahms im Mai 1880 Ischl zum ersten Male zu seinem Sommeraufenthalt erwählt hatte.

„Ischl muß ich sehr loben," schreibt Brahms an Billroth, „und da nur mit einem gedroht wird, daß halb Wien sich hier zusammenfindet, so kann ich ruhig sein — mir ist das ganze nicht zuwider[1]). Ich wohne höchst behaglich Salzburgerstraße 51."

Jenes von Brüll entdeckte Haus gehörte einem Eisenbahnbediensteten (Engelbert Gruber) und liegt heute noch an dem hohen Wiesenabhang der über St. Wolfgang und Mondsee nach Salzburg führenden Straße. Ischl kann, was seine bevorzugte Lage und die Qualität seiner Besucher anbetrifft, das Baden-Baden Österreichs genannt werden. Auch das Haus in der Salzburger Straße traf mit der Lichtentaler Villa in vielem überein. Beide standen abseits von der städtisch reformierten Ortschaft, zu der sie nur dem Namen nach gehörten, völlig isoliert in der freien Natur auf einer mäßigen Anhöhe, und beide gestatten ihrem Mieter, die Stille seines Buenretiro binnen wenigen Minuten entweder mit der noch tieferen Einsamkeit in Wald und Gebirge zu vertauschen oder auch sich kopfüber in das geräuschvolle Menschengewühl des eleganten Weltbades zu stürzen. Und gleich der Villa auf der Luisenhöhe hatte das Grubersche Haus ein zweifaches Niveau, einen doppelten Boden, der sich zu Vexierscherzen eignete. Außen an der Breitseite des Hauses führte eine vielstufige Holztreppe in den kleinen Obst- und Gemüsegarten, von dem aus der Eingeweihte gleich die Vordiele der Brahmsschen Beletage erreichte, während die nach der Straße zu offene Haustür im Parterre den unkundigen Fremden zum Eintritt diente. Brahms konnte dann, falls ihm der Besuch nicht zusagte, den er durch sein Eckfenster schon von weitem her kommen sah, immer noch zur rechten Zeit auf und davon gehen. Seine Vorderfenster blickten zum jenseitigen Ufer der das Tal durch-

[1]) Elisabet von Herzogenberg hatte ihn gefragt, was nur ihn nach Ischl treibe, und ob nicht halb Wien dort hocke. Brahms schrieb ihr darauf dasselbe wie Billroth, fast mit denselben Worten, und fügte noch hinzu: „Ja, vor dem halben Berlin oder Leipzig würde ich wohl laufen. Das halbe Wien aber ist ganz hübsch und kann sich sehen lassen."

schneidenden Ischl hinüber, mit der reizenden Aussicht auf den bergansteigenden Park der kaiserlichen Villa und die Häuschen des „Kaiserdorfes“ [1]). Hinter dem Park, wo die muntere Ischl sich mit dem wasserreichen, von Aussee und Hallstatt jäh herabeilenden wilden Traunflusse vereinigt, begann das Revier der Brahmsschen Morgengänge. Dort zog er auf die Jagd nach dem Edelwilde musikalischer Gedanken aus, lange bevor die Schläfer des Kurortes sich vom Lager erhoben. In die Schmalnau am Jainzen, dann über den Fluß nach Rettenbach und durch die romantische „Wildnis“ bis zum Forsthause führte einer seiner Lieblingswege. Aber er wanderte auch die abwechselungsreichen Fahrstraßen und Fußsteige bis nach Strobl am Wolfgangsee oder traunaufwärts nach Laufen und Goisern. Am liebsten schweifte er scheinbar plan- und ziellos querfeldein, in Wahrheit mit den allerbestimmtesten Zielen und Plänen beschäftigt, die freilich keinem der vielen Vergnügungsausflügler bekannt und ihm allein erreichbar waren.

In Ischl hatte ich später ein paarmal unverhoffte Gelegenheit, Brahms bei der Arbeit zu belauschen. Frühaufsteher und Naturfreund wie er, war ich an einem warmen Julimorgen sehr zeitig ins Freie hinausgegangen. Da sah ich plötzlich vom Walde her einen Mann über die Wiese auf mich zugelaufen kommen, den ich für einen Bauer hielt. Ich fürchtete, verbotene Wege betreten zu haben, und rechnete schon mit allerlei unangenehmen Eventualitäten, als ich in dem vermeintlichen Bauer zu meiner Freude Brahms erkannte. Aber in welchem Zustande befand er sich, und wie sah er aus! Barhäuptig und in Hemdärmeln, ohne Weste und Halskragen, schwenkte er den Hut in der einen Hand, schleppte mit der andern den ausgezogenen Rock im Grase nach und rannte so schnell vorwärts, als würde er von einem unsichtbaren Ver-

[1]) Die Ischler Wohnung, in der Brahms nicht nur 1880 und 1882, sondern auch die letzten acht Jahre seines Lebens als Sommergast logierte, ist in ihren wesentlichen Bestandteilen erhalten geblieben. Nach dem Tode des Meisters kaufte Viktor v. Miller zu Aichholz die gesamte Einrichtung nebst Öfen, Tür- und Fensterstöcken dem Hauseigentümer ab und übertrug das Wohn- und Schlafzimmer in das von ihm gegründete Gmundener Brahms-Museum, wo die bescheidenen, genau nach dem Ischler Muster wiederhergestellten Räume seit 1901 dem öffentlichen Besuche zugänglich sind.

folger gejagt. Schon von weitem hörte ich ihn schnaufen und ächzen. Beim Näherkommen sah ich, wie ihm von den Haaren, die ihm ins Gesicht hingen, der Schweiß stromweise über die erhitzten Wangen herunterfloß. Seine Augen starrten geradeaus ins Leere und leuchteten wie die eines Raubtieres, — er machte den Eindruck eines Besessenen. Ehe ich mich von meinem Schrecken erholte, war er an mir vorbeigeschossen, so dicht, daß wir einander beinahe streiften; ich begriff sofort, daß es ungeschickt von mir wäre, ihn anzurufen: er glühte vom Feuer des Schaffens. Nie werde ich den beängstigenden Eindruck der elementaren Gewalt vergessen, den der Anblick der Erscheinung in mir zurückließ. Und ebenso unvergeßlich bleibt mir die einzige Stunde, in der ich als heimlicher Ohrenzeuge seinen Eingebungen lauschen durfte, die er, aller Wahrscheinlichkeit nach vor der ersten Niederschrift, seinen verschwiegenen Wänden anvertraute. Auch da berührte sich das Dämonische mit dem Künstlerischen in eigentümlicher Weise. Bei einem Vormittagsbesuche in der Salzburgerstraße über die bewußte Außentreppe in den Garten hinaufgestiegen, wollte ich eben durch die weit geöffnete Hintertür eintreten, als ich sah, daß auch die Tür des Musikzimmers offen stand. Zugleich ertönte ein bezauberndes Klavierspiel, das mich auf der Schwelle festgebannt hielt. Es klang wie freies Phantasieren, aber an den öfter sich verändernden Wiederholungen gewisser Stellen erkannte ich, daß Brahms die bereits fertige Kopfarbeit einer neuen Komposition durchnahm, um sie zu verbessern und auszufeilen. Er wiederholte das Stück mehrere Male in einzelnen Partien und spielte es zuletzt ohne Unterbrechung durch. Der Genuß wäre einzig gewesen und hätte das Interesse an den Fortschritten seiner Arbeit noch überboten, wenn das Solo nicht in das seltsamste Duo verwandelt worden wäre. Je reicher sich das Werk gestaltete, und je leidenschaftlicher sich der Vortrag steigerte, desto stärker erhob sich ein befremdliches Knurren, Winseln und Stöhnen, das auf dem Gipfel der musikalischen Steigerung in lautes Geheul ausartete. Sollte sich Brahms, ganz gegen seine Neigung, einen Hund angeschafft haben? Daß er die verwünschte Bestie im Zimmer duldete, erschien mir völlig unbegreiflich. Nach etwa einer halben Stunde hörte mit dem Spiel auch das Geheul auf, der Klavier-

sessel wurde gerückt, und ich trat ins Zimmer. Von einem Hunde keine Spur. Brahms zeigte sich ein wenig verlegen, wischte wie ein schämiges Kind mit der verkehrten Hand über die Augen — er mußte heftig geweint haben, denn die hellen Tropfen hingen ihm noch am Bart, und seine Stimme klang weich und unsicher. Ich tat, als ob ich eben gekommen wäre und nichts merkte. Bald war er wieder seelenvergnügt und zum Scherzen aufgelegt und spielte mir eine Fuge von Bach vor. — Ein drittes Mal überraschte ich ihn beim Partiturschreiben und wollte mich sofort entfernen. Er schrieb aber ruhig weiter und sagte: „Bleiben Sie nur, Sie stören mich nicht im geringsten. Im Gegenteil: wenn gute Reden sie begleiten usw. . . . Erzählen Sie mir, was es in Reitterndorf [ein Vorort Ischls, in dem ich wohnte] Neues gibt. Ich bringe nur noch das Blatt zu Ende, und wir gehen dann zusammen zur Elisabet."

Im Hotel „Zur Kaiserin Elisabet", einem am Beginn der Esplanade gelegenen Gasthof ersten Ranges, nahm Brahms gewöhnlich seine Mahlzeiten ein, wenn er nicht im Gasthofe zur „Post" speiste. Herr Koch, der aufmerksame Besitzer des Hotels und als Bürgermeister von Ischl eine angesehene Persönlichkeit, wußte die Ehre, die seinem Hause widerfuhr, zu schätzen. Wieviel würde er darum gegeben haben, wenn der berühmte Tischgast die Tafel seines vornehmen Speisesaales geziert hätte! Dazu ließ sich Brahms aber nur ausnahmsweise einmal herbei, wenn der Besuch distinguierter Freunde, die ihn zum Diner einluden, die gewohnte Ordnung des Tages unterbrach. Es war ihm dann nichts recht, und er versäumte selten zu versichern, daß es „unten" viel schöner sei. Unten, d. h. im Souterrain, befand sich neben der Fiaker-Schwemme das „Beisel", wo man ebensogut, aber billiger und in minder anspruchsvoller Gesellschaft aß. Hier war für ihn am besten Platz unterm Fenster ein großer Tisch reserviert, und hier saß er mit näheren Freunden und guten Bekannten, Wendt, Wüllner, Hans Koeßler, Billroth u. a., mittags und abends gemütlich plaudernd, trinkend und rauchend. Nach Tische schlürfte er regelmäßig im Café Walter an der Esplanade seinen „Schwarzen", las Zeitungen, musterte durch das Pincenez die vorüberpromenierende elegante Welt, ließ sich die neuesten Witze und pi-

kanten Histörchen erzählen, zog einen und den andern jungen Musiker ins Gespräch und fand kein Arg darin, daß seine unscheinbare, zuweilen etwas mangelhafte Kleidung sehr auffallend von den gewählten Toiletten der Modeherren und -damen ringsum abstach. Sein ins Graue schimmernder kurzer schwarzer Lüsterrock und sein grobes Wollhemd wurden von schönen Augen lächelnd toleriert, und der Vollbart, den er sich seit seinem fünfzigsten Geburtstage nicht mehr abscheren ließ, deckte würdig das Defizit seiner zu Hause vergessenen Kravatte[1]). Wenn der „Herr Doktor" zwischen den Kastanien der Esplanade auftauchte, stürzten ihm die Kellner des Cafés entgegen, komplimentierten ihn bis an sein Marmortischchen, schleppten alle möglichen Journale herzu, brachten ohne Bestellung, was er wünschte, und behandelten ihn mit jener Zuvorkommenheit, welche in Österreich auch das Volk gegen den Mann von Verdienst an den Tag legt. Bald gehörte der Herr Doktor zu den populärsten Persönlichkeiten von Ischl, und er war naiv genug, sich seiner Beliebtheit zu freuen, die ihn zu nichts verpflichtete.

Seit dem 11. März 1879 durfte Brahms den ihm von Cambridge vorenthaltenen Titel mit Recht führen. An jenem Tage hatte ihn die philosophische Fakultät der Breslauer Universität zum Doctor honoris causa ernannt. Der Fakultätsbeschluß erfolgte auf Antrag von Dilthey und Dove, und bald darauf erhielt Brahms das usuelle, in lateinischer Sprache ausgefertigte Diplom, mit welchem ihm Name, Titel und Vorrechte eines Doktors der Philosophie verliehen wurden[2]).

---

[1]) Julius Bauer, der witzige Wiener Theaterkritiker und Librettist, gehörte zum Stammpublikum Ischls und stand mit Brahms in einem besonderen, auf gegenseitige Frozzelei ausgehenden Verhältnis. Brahms mochte den immer à quatre épingles gekleideten lustigen Schalk gern leiden, reizte ihn zu boshaften Angriffen und lachte herzlich, wenn Bauer ihn einmal „den größten Schimpfoniker der Welt" nannte oder ihm ein andermal, mit einem Hinweis auf seine unordentliche Garderobe, sagte: „Danken Sie Gott, daß ich nicht Karl Reinecke bin. Denn ich würde Ihre Sachen in keinem Gewandhause aufführen!"

[2]) Der Tenor dieses Schriftstückes begründet die Zuerkennung der akademischen Würde mit einem Passus, der vielfachen Mißverständnissen begegnete. „Artis musicae severioris in Germania nunc princeps" wird der neue

Für die Auszeichnung hatte sich Brahms „einstweilen“ auf einer Korrespondenzkarte bedankt, die er an Scholz richtete mit der Bitte, bei der zuständigen Behörde der Dolmetsch seiner Gefühle zu sein. Scholz legte ihm nahe, eine Doktor-Symphonie für Breslau zu schreiben, und setzte hinzu: „Einen feierlichen Gesang erwarten wir mindestens.“ Ein Jahr lang ließ Brahms nichts von sich hören, und erst in dem Kondolenzschreiben vom 31. März 1880, in welchem er Frau Luise Scholz sein Beileid zum Tode ihres Schwiegervaters ausspricht, macht er eine Andeutung, daß er im nächsten Jahr nach Breslau kommen wolle „zum Doktorschmaus mit Kegelschieben“, bei welchem Frau Luise nicht fehlen dürfe[1]). Sicherlich würde er diesen Scherz unterlassen haben, wenn er nicht schon die Absicht gehabt hätte, den Doktorschmaus in einen Ohrenschmaus umzuwandeln, mit welchem er die Fakultät und das Publikum der Breslauer Orchestervereinskonzerte regalieren wollte. Der Plan zur „Akademischen Festouvertüre“ war ihm bereits eingefallen und kam in Ischl zur Ausführung. Im August schreibt er an Scholz, der ihn für den 4. Januar 1881 nach Breslau eingeladen hatte, damit er sich nicht allzusehr mit seinem Gaste blamiere, habe er für jenen Tag eine „Akademische Festouvertüre“ geschrieben. Der Name gefalle ihm nicht, vielleicht wisse Scholz einen besseren. Scholz fand ihn „verflucht akademisch und langweilig“ und schlug ihm „Viadrina“ vor. Wie die

Doktor genannt: „der erste jetzt lebende Meister deutscher Tonkunst strengeren Stiles“. Darin eine gegen den Schöpfer des Musikdramas gerichtete Spitze erkennen zu wollen, wie Richard Wagner und sein Anhang sich bemühten, heißt der philosophischen Fakultät in Breslau Bosheiten unterschieben, von denen ihr ehrliches Latein nichts weiß. Nur Unkundige oder Händelsüchtige konnten severior (strenger) mit „ernster“ übersetzen und daraus folgern, Oper und Drama, von denen gar keine Rede sein konnte, seien nicht ernst zu nehmen. Hier handelte es sich nicht einmal um den alten Unterschied von stilo rappresentativo und stilo osservato (Theater- und Kirchenstil), sondern einzig und allein um den strengen, gebundenen Stil, d. h. um die polyphone Kunst der Schreibart mit reellen Stimmen, in welcher Brahms nach Sebastian Bach für den ersten Meister gilt.

[1]) Bernhard und Luise Scholz kamen wöchentlich einmal mit den ihnen befreundeten Professoren und deren Frauen auf einer Winterkegelbahn zusammen; auch Brahms erschien als Gast in der lustigen Gesellschaft und schob tapfer mit.

ehemalige Wittenberger Universität „Albina“ genannt wurde, nach der Elbe, an der Wittenberg liegt, so heißt die Breslauer Alma mater, deren Fenster auf die Oder hinunterblicken, „Viadrina“. Dieser Name, nach dem Brahms, wie er sagt, erst lange umherfragen mußte, ehe er etwas von „der schönen blauen Oder“ erfuhr, gefiel ihm noch weniger, und er ließ es bei der „Akademischen“ bewenden. Unter einer akademischen Ouvertüre stellt man sich alles andere eher vor als das flotte Orchesterstück, dessen Themata Studentenlieder sind, zunächst wohl die musikalische Einleitung zu einem vom Rector magnificus und Senat der Universität veranstalteten feierlichen Aktus, dann wohl allenfalls auch das Vorspiel zu einer idealen Promotion, bei welcher der „nunc princeps artis musicae severioris“ seine strengen musikalischen Grundsätze gegen einen Vertreter des galanten Stils als Opponenten zu verteidigen hätte. Äußerlich betrachtet, könnte die Ouvertüre, welche die Studenten näher angeht als die Professoren, für eine Eulenspiegelei des allem Formelkram und Perückenwesen gründlich abholden Meisters betrachtet werden. Keinesfalls ist der Gedanke ausgeschlossen, daß der endlich gewaltsam unter den Doktorhut gebrachte Brahms sich nicht nebenbei ein Späßchen mit den hochwohlweisen, im Ornat aufmarschierenden Herren Professoren erlauben wollte, und der Gedanke, sie in den Konzertsaal zu zitieren, um sie dort zum Fuchsritt antreten zu lassen und mit dem „Gaudeamus“ heimzuschicken, wäre seinem Schelmensinn wohl zuzutrauen gewesen[1]). Ob sie sobald dahinter kamen, daß der musikalische Dank ihres Ehrendoktors mehr bedeutet als einen launigen Ulk, daß er eine hohe Idee in sich schließt, welche um Lehrer und

---

[1]) Als mir Brahms sagte, in welcher Weise (mittelst Korrespondenzkarte) er sich in Breslau bedankt habe, fand ich diese Nonchalance schon etwas stark. Noch stärker erschien mir, was er mit dem tönenden Sinnbilde seines Dankes der Universität zumutete. Denn Brahms charakterisierte die „Akademische Festouvertüre“, als er mir im Herbst 1880 davon erzählte, in der Art, daß er sie „ein sehr lustiges Potpourri von Studentenliedern à la Suppé“ nannte. Auf meine ironische Frage, ob etwa auch das Fuchslied darin vorkomme, sagte er vergnügt: „Jawoll“, und als ich ihm ganz erschrocken bemerkte, eine solche *akademische* Huldigung des „ledernen Herrn Rektors“ könnte ich mir nicht gut denken, erwiderte er trocken: „Das ist auch gar nicht nötig.“

Schüler, Professoren und Studenten, Vorkämpfer und Nacheiferer ihr gemeinsames Band schlingt?

Im Anfangsmotiv der Ouvertüre:

pp sempre e sotto voce

begegnet sich der Rákóczi-Marsch, die „ungarische Marseillaise“ von 1848, mit dem Pariser Einzugsmarsch von 1813. Beides sind bis in die Kindheit zurückreichende Erinnerungen an musikalisch-politische Jugendeindrücke des Komponisten [1]), dann aber auch Symbole für die unklare Freiheits- und Vaterlandsliebe des Göttinger Studenten von 1853 [2]), der sich mit den lustigen Brüdern an der aufrührerischen Musik der Märsche berauschte. Zu einem zarten Tonbilde verschwommen, klingen sie geheimnisvoll beklommen in düsterm c-moll wie aus der Ferne einer zur Sage gewordenen Vorzeit herauf. Verminderte Septimenharmonien, die in gebrochenen Akkorden der Klarinetten über leisen Paukenwirbeln hinlaufen, erhöhen die traumhafte Stimmung, eine choralartige Litanei der Streicher — die Melodie liegt in den Bratschen — tönt dazwischen:

Alles pp. Im kräftigen Forte sprengt ein neues ritterliches Marschthema an, das künftige Siege verheißt;

ein dreifaches Piano bereitet spannend auf die Melodie vor, in welcher sich die leitende Idee der Tondichtung ausspricht. Auch

[1]) I, 58.
[2]) I, 95 f.

sie erscheint wie eine Ankündigung aus der Ferne, und ihr C-dur steht unter der Herrschaft der Dominant. Erst bei der letzten, von Moll endgültig nach Dur übergehenden Durchführung tritt sie im Fortissimoglanze des vollen Orchesters hervor, um dann, thematisch verbunden mit den Weisen des Landesvaters und des Fuchsrittes, in das majestätisch abschließende „Gaudeamus" zu münden, das gleichsam als ein wogender Ozean der Freude sämtliche Zuflüsse in sich aufnimmt. Wie das Anfangsmotiv in verschiedener Gestalt bis zu dem erwähnten Höhepunkte durch das ganze Stück fortgeht, so verrät auch jene Hauptmelodie ihre schöpferische Teilnahme am Aufbau des Satzes, mag sie immerhin von den andern Liedern abgelöst werden. Dadurch wird die Einheit des Musikstückes gewährleistet. Weicht es auch von der herkömmlichen Form der Ouvertüre ab, so ist es doch ganz gewiß kein Potpourri, eher eine symphonische Dichtung, deren volles Verständnis sich nur dem erschließt, der die Bedeutung der Zutaten, insbesondere die der leitenden Melodie kennt. Und diese ist eine doppelte. Am bekanntesten ist die einem Thüringischen Volksliede entnommene Melodie in Verbindung mit dem ihr 1820 von H. F. Maßmann untergelegten Texte: „Ich hab' mich ergeben mit Herz und mit Hand", wie sie als „Gelübde" in alle Sammlungen vaterländischer Lieder übergegangen ist. Zwei Jahre vorher schon hatte August Binzer derselben Melodie mit dem schönen Gedicht „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" einen noch tieferen und gewichtigeren Sinn verliehen, der sie zum Klage- und Anklageliede der Burschenschaft erhob. Deutschlands akademische Jugend, die Trägerin und Verfechterin des deutschen Einheitsgedankens, hatte ihr Blut in den Befreiungskriegen umsonst vergossen. Den Karlsbader Beschlüssen zufolge, denen sich die sechsunddreißig deutschen Vaterländer unterwerfen mußten, wurden die Universitäten Deutschlands unter Polizeiaufsicht gestellt. Jahrzehnte hindurch erklang das Lied in allen Versammlungen der freiheitlich gesinnten akademischen Jugend, zum Andenken an den schwarzen 26. November 1819, an welchem die aufgelöste Burschenschaft in Jena auseinander gegangen war, erklang zum Trost und zur Erhebung der am hoffnungsvollen Glauben der Väter festhaltenden Söhne und zur Befestigung ihrer bundesbrüderlichen Treue: ein

geweihter, ein heiliger Hymnus des Geistes, der sich nicht in Fesseln schlagen noch unterdrücken läßt. Und als die große Zeit der Erfüllung kam, als die gemeinsame Not Fürsten und Völker endlich einigte, als der Pariser Einzugsmarsch von 1813 wieder getrommelt und gepfiffen wurde, als die deutsche Idee ihren Siegeszug vollendete, da fragte niemand mehr, wie Napoleon in Erfurt, „was denn alle diese Ideologen und Radoteurs wollten?“ — sie hatten ihren Willen kundgetan und durchgesetzt. Bismarck konnte den Willkommentrunk von den Jenenser Arminen mit Freuden entgegennehmen. Indem er auf das Wohl der Burschenschaft trank, tadelte er sie nicht mehr wegen ihrer verfrühten Vorahnung, sondern sagte: „Schließlich haben Sie doch recht bekommen!“ Nun erst war es den Jünglingen, die im Jahre 1870 ebenso mutig und noch freudiger als anno 1813 für das Vaterland kämpften, erlaubt, ihr Bundeslied, frei von Zorn und Schmerz, aus voller Brust zu singen, und alles stimmte jubelnd mit ein.

So stürmisch und hinreißend würde das Gaudeamus bei Brahms nicht erschallen, wenn es nicht die aus dem Politischen ins Musikalische übertragenen Verwirrungen und Entwickelungen der Ouvertüre zur Voraussetzung hätte. „Freiheit, Ehre und Vaterland!“, die Parole der deutschen Burschenschaft, ist auch die Devise der „Akademischen Festouvertüre“, welche ein Bild des Studentenlebens in gesammelter Würde und ausgelassener Heiterkeit entrollt. Der Übergang vom Ernst zum Scherz, von den Feierklängen des „Landesvaters“, bei welchem der Hut durchbohrt und der Schläger neu geweiht wird, zu dem übermütigen Randal des Fuchsrittes bildet bei Brahms eine Triolengruppe der Holzbläser, und diese wieder ist die Fortsetzung einer süß werbenden, der C-Klarinette zugeteilten Zwischenmelodie:

an die sich der Komponist des „Ständchens“ (op. 106 Nr. 1) wieder erinnert. Da lautet sie:

und leitet als Ritornell zur Repetition hinüber — die Gruppe der musizierenden Studenten stand ihm schon damals, acht Jahre bevor das Lied komponiert wurde, vor Augen. „Was kommt dort von der Höh'?" wird von zwei Fagotten eingeführt, und die derb humoristische Wirkung des Gassenhauers durch geistreiche rhythmische Einfälle veredelt.

Gleichzeitig mit der „Akademischen" erblickte die „Tragische Ouvertüre" das Licht der Welt. Die ernstere und gewaltigere Zwillingsschwester verdankt, aller Wahrscheinlichkeit nach, ihr Entstehen ebenfalls einer äußeren Anregung, welche der Komponist erst zu einer Angelegenheit des Herzens machen mußte. Den vollkommenen Ausgleich zwischen Neigung und Pflicht herzustellen, ist ihm hier weniger gelungen als dort, so daß die Tragische Ouvertüre eigentlich die „akademische" zu heißen verdiente. Ungeachtet ihrer großartigen Anlage, ihres tiefsinnigen, oft rücksichtslosen Ernstes, der niederzwingenden Wucht ihrer Gedankenarbeit und der erhebenden Schönheit ihrer Form fehlt ihr doch zum Teil die unmittelbare Triebkraft des schöpferischen Genius, der erste leidenschaftliche Impuls des nach Selbstbefreiung verlangenden, bewegten Gemütes. Ihr Pathos erinnert an das der Cherubinischen „Medea", die Brahms mit Recht sehr hoch hielt, als praktisches Bühnenwerk aber doch überschätzte. Ein bestimmtes, zweckdienliches Ziel hat auch die „Tragische Ouvertüre" im Auge, und sie könnte es heute noch erreichen, wenn unserer Bühnenmusik mehr Beachtung geschenkt, größere Sorgfalt zugewendet würde. Nicht für den Konzertsaal, für das Theater und sein Orchester ist sie berechnet. Die Musik bietet dem Dichter ihre Dienste an, ohne seine Kreise zu stören. Sie möchte den schroffen Abgrund überbrücken, der das Sein vom Schein, die Prosa von der Poesie, die Geschäftsstunden des Werkeltages von den Feierstunden künstlerischer Erbauung trennt, möchte den zerstreuten Geist des Zuschauers sammeln, ihn aufmerksam, fähig und geneigt machen, erhabene Gegenstände der tragischen Poesie in sich aufzunehmen. Und wenn die Bescheidene, die um des Großen willen sich mit Kleinem begnügt, die als Gleichstehende sich unterordnet, wo sie herrschen könnte, ihren Zweck erfüllt sieht, verschwindet sie mit ihrem letzten Akkord', ohne weiter beachtet zu

werden. Auch ein hitzigerer Liebhaber des Theaters als Brahms versteht sich zu einem derartigen Akt der Selbstverleugnung schwerlich ohne hinreichende Garantie. Welches Schauspielorchester hätte sie ihm bieten können? Eine „Tragische Ouvertüre" ins Blaue hineinzukomponieren, wäre dem Brahms von 1880 gewiß nicht mehr eingefallen. Es mußte sich um einen außerordentlichen Fall handeln. Ein solcher war eingetreten, als Dingelstedt, der es liebte, mit dem Personal des Burgtheaters in der Hofoper zu gastieren, dort beide Teile des Goetheschen „Faust", ausgestattet mit allem Zauber der modernen Kulisse, zur Aufführung bringen wollte. Schon 1876 hatte er in seiner dramaturgischen Studie „Eine Faust-Trilogie" für den ganzen Faust im Theater plädiert und dazu das Bayreuther Festspielhaus ausersehen, das, wie er schreibt, nachdem die großartige Aufgabe seines Schöpfers, der Nibelungen-Ring, gelöst wurde, nicht unbenützt und leer stehen sollte. Als sich dort nichts rührte, und andere Theater ihm mit Aufführungen beider Teile zuvorkamen, gab er den Gedanken an das „neutrale freie Terrain des deutschen Olympia" auf und zog sich auf das von ihm geleitete Hoftheater zurück[1]). Er wollte, ganz im Sinne Goethes, der Tonkunst einen bedeutenden Anteil an der Verwirklichung des dichterischen Planes zuweisen und fand, daß die Musik im zweiten Teil noch selbständiger als im ersten eingreifen müsse. Zum musikalischen Mitarbeiter an dem großen Werke wurde, da von Bayreuth kein günstiger Wind wehte, Brahms ausersehen. Brahms erklärte, als eine Mittelsperson bei ihm anfragte, er wäre mit Freuden bereit, sich der ehrenvollen Aufgabe zu unterziehen. Aber Dingelstedt, der übelgelaunt manchmal den Herrn Baron zur Unzeit herauskehrte, behandelte die Angelegenheit dann so cavalièrement, daß Brahms sich verletzt zurückzog. Über den guten Willen und die ersten Präliminarien ist der Plan Dingelstedts nicht hinausgekommen. Er kränkelte bereits, als er hoffte, mit der

[1]) In Bayreuth neben den Wagnerschen Werken auch andere aufzuführen, erwies sich als untunlich, auch die Einrichtung einer Stilbildungsschule daselbst ließ sich zunächst nicht realisieren. Wagner erklärte später, alljährliche Wiederholungen des „Parsifal" seien vorzüglich geeignet, als Schule für den von ihm begründeten Stil zu dienen.

Faust-Trilogie seine dramaturgischen Taten zu krönen, und starb am 15. Mai 1881.

Die Vermutung, daß die „Tragische Ouvertüre" einmal eine Faust-Ouvertüre war oder werden sollte, liegt zu nahe, um sich ohne weiteres von der Hand weisen zu lassen. Sicher ist, daß Brahms gerade im Winter von 1880 auf 1881 infolge jener indirekten Anfrage Dingelstedts viel über Goethes „Faust" nachdachte[1]). Und die Ouvertüre widerspricht ihrem musikalischen Gehalt nach durchaus nicht unserer Hypothese. Gerade ihr allgemeiner tiefernster, „tragischer" Charakter wäre bezeichnend für die Art, wie Brahms sich seiner künstlerischen Anlage gemäß zu einem derartigen Problem gestellt hätte. Neben Goethe, der den Musiker mit einer einzigen Zeile schlägt und in seine Schranken zurückweist, als symphonischer Dichter stolzieren zu wollen, liegt nicht in der Natur eines Vollblutmusikers. Eine symphonische Einleitung, welche die weiteren und engeren Gedanken- und Gefühlskreise im Glauben, Wissen und Handeln der Menschheitstragödie auch nur andeutend berühren wollte, wäre ein Ding der Unmöglichkeit. Selbst der Meister der Leonoren-, Coriolan- und Egmont-Ouvertüre hätte die Aufgabe nicht gelöst. Sehr wohl aber kann der Musiker mit Themen und Motiven als Symbolen des strebenden Menschengeistes operieren, die sich durch ihren äußeren, im Theater hergestellten Zusammenhang mit dem Drama als Varianten des Faustgedankens erklären lassen. In gegensätzlicher Gemeinschaft mit andern ihresgleichen zu einem Kunstwerk von absoluter und relativer Bedeutung verbunden, stehen sie für das stimmungsvolle Vorspiel ein, dessen das Drama bedarf. Ab-

---

[1]) In einer öffentlichen Besprechung der Brahmsschen F-dur-Symphonie vom Jahre 1883 führte ich gewisse Partien des Werkes auf Anregungen zurück, die, wie ich glaubte, der Komponist vom zweiten Teile des „Faust" im Burgtheater empfangen hatte. Dort war inzwischen das Erbe Dingelstedts von Wilbrandt cum beneficio inventarii angetreten worden. Ohne von dem früheren Hergang etwas zu wissen, sprach ich mein Bedauern aus, daß der Dramaturg nicht einen Brahms zur schöpferischen Mitarbeiterschaft herangezogen habe. Darauf erzählte mir Brahms von Dingelstedt und seinem Verfahren, ohne, wie es seine Art war, sich auf nähere Details einzulassen.

getrennt von ihm, erweitert sich die Faust-Ouvertüre zur dramatischen oder tragischen Ouvertüre schlechthin.

Ein großartiger Einfall, wie das Hauptthema der „Tragischen Ouvertüre“:

das auf Adlerflügeln zwischen Himmel und Erde dahinschwebt, kann ebensogut für den Faustgedanken gelten wie als Hamlet-Problem oder irgend eine andere Schicksalsidee angesprochen werden. Für Hamlet entschied sich Hanslick, „falls er sich durchaus entscheiden müßte“, obwohl Brahms, wie er sagt, kein bestimmtes Trauerspiel als Sujet im Sinne gehabt habe. Seine Entscheidung wird mit der Bemerkung eingeleitet, das Pathos der Ouvertüre sei „von einer schwülen, niederdrückenden Schwere wie durchfeuchtet von nordischem Nebel“. Eine holde Mädchengestalt und schmetternde Schlachtfanfaren, „die in keiner Shakespeareschen Tragödie fehlen“, vervollständigen dann das Inventar des Trauerspieles. Wir brauchen uns nicht mit der Umdeutung von Ophelia und Fortinbras (Seitenmelodie in F und Episode in B-dur) zu beschweren, für welche sich im „Faust“ ein Dutzend Parallelen anbieten, da den wenigen prägnanten Nebengedanken besondere Merkmale fehlen. Eben diese mögen daran schuld sein, daß die Tragische Ouvertüre ohne Tragödie beim großen Publikum nicht den Anwert findet, den sie als Musikstück verdiente.

Wie für die „Akademische“ konnte Brahms auch für die „Tragische“ Ouvertüre lange keinen Titel finden, der ihm zugesagt hätte. „Früher“, schreibt er an Billroth, „gefiel mir bloß meine Musik nicht, jetzt auch die Titel nicht, das ist am Ende Eitelkeit — —?“ Noch im Oktober verhandelte er darüber brieflich mit Scholz, Reinecke und Deiters. Deiters, der Gymnasialdirektor in Posen geworden war, hatte Brahms ersucht, ihm biographisches Material zu der Charakterstudie zu geben, welche er noch in demselben Jahre in der Waldersееschen „Sammlung musikalischer Vor-

träge" über Brahms veröffentlichte[1]). Mit welcher Motivierung er die Bitte des Freundes ablehnte, obwohl er ihn, wie wir wissen, besonders hochschätzte, ist zu charakteristisch für ihn, als daß es hier mit Stillschweigen übergangen werden dürfte. „Ich weiß", schreibt er am 8. August 1880 in Ischl, „wirklich durchaus keine Daten und Jahreszahlen, die mich angehen; hier aber kann ich natürlich auch nicht versuchen, in alten Briefen usw. nachzusehen. Danach brauche ich freilich nicht noch zu sagen, daß ich ungern von mir spreche, auch ungern mich persönlich Angehendes lese. Vortrefflich fände ich es, wenn jeder Künstler, groß oder klein, ernstlich vertrauliche Mitteilungen machen möchte — ich komme nicht dazu, aber es ist schade! Was nun aber La Mara usw. von mir zu erzählen wissen[2]) — das weiß ich nicht zu schätzen und sehe nicht ein, wozu es öfter erzählt wird. . . . Ich weiß ja auch, daß es für Ihren Zweck nötig ist, nur kann ich mit dem besten Willen auch Ihre einzelnen Fragen nicht beantworten. Außer: J. B., geb. 1834 zu Altona am 7. März (nicht, wie öfter angegeben, 7. Mai 33 zu Hamburg), so lese ich oft zu meinem Pläsier, und das Eingeklammerte ist richtig. — Mein Vater ist leider gestorben (nach 1870, als Beweis meiner Unfähigkeit zu antworten)! Dr. bin ich in Breslau geworden (vor zwei oder drei Jahren!)[3]). Vorher (mehrere Jahre) wurde mir der Titel in Cambridge verliehen. Von Parlaments wegen muß man in solchem Fall sich dort persönlich einige Feierlichkeit antun lassen — ich war lieber unhöflich, und so unterblieb's. — Die Geschichten mit der c- und a-moll-Sonate können meinethalb beide wahr sein. Dazu gehört nicht viel jugendlicher Übermut,

---

[1]) Sie führt die Doppelnummer 23/24. Nach Brahms' Tode ließ Deiters unter Nr. 63 einen Nachtrag dazu erscheinen. Die spärlichen biographischen Details, welche beide Arbeiten des Gelehrten enthalten, zeigen, wie wenig noch im Jahre 1898 vom Leben des Tondichters bekannt war.

[2]) „Johannes Brahms" von La Mara. In Westermanns „Illustrierten deutschen Monatsheften", Dezember 1874.

[3]) Wie man sieht, lebte Brahms fast in völliger Zeitlosigkeit, d. h. ohne irgend ein Maß der Zeit zu haben, und ohne sich um den Kalender zu bekümmern; den Doktortitel hatte er doch erst im vorigen Jahre bekommen! Daher sind auch die meisten seiner Briefe gar nicht, viele ungenau und manche falsch datiert.

und habe ich oft Stärkeres verübt[1]). — Der hübsche Garten in Bonn heißt aber wohl Ermenkeil? Könnt's nicht auch Kley gewesen sei? Aber Ermenkeil oder Kley, Detmold oder Bückeburg — wenn ich Ihnen nicht was sehr Schönes und Ernsthaftes erzähle, kommen mir meine Noten doch immer noch etwas interessanter vor" ...[2]).

Während Brahms in Ischl mit den beiden Ouvertüren beschäftigt war, glaubte er plötzlich zu seinem größten Schrecken das Gehör zu verlieren. Es wurde ihm vor seiner Beethoven-Ähnlichkeit bange, und er eilte ohne Verzug nach Wien. Billroth, der telegraphisch von seiner Ankunft avisiert worden war, nahm ihn auf dem Bahnhof in Empfang, begleitete ihn zu einem Spezialisten für Ohrenleiden nnd hatte Mühe, den hochgradig Erregten zu beruhigen. Zum Glück stellte es sich heraus, daß Brahms nur an einem leichten Ohrenkatarrh laborierte, den ihm die feuchte Witterung eingetragen hatte. Der Sommer von 1880 war besonders regnerisch, Ischl hatte eine seiner vielen Überschwemmungen, und selbst das hochgelegene Haus in der Salzburgerstraße bot keinen hinreichenden Schutz vor der alles durchdringenden und erweichenden Nässe. So heimlich Brahms (Ende Juni) seine Reise betrieb und so kurz sie war, sie wurde doch bemerkt und besprochen, und die Nachricht, der Meister sei an einem schweren Ohrenleiden erkrankt, durchlief die Zeitungen[3]). Billroth wurde noch einmal alarmiert, und nun mußte Brahms ihn beruhigen: sein Leiden hätte nur ein schönes Diminuendo von pp abwärts zu machen. „So eine Zeitungsnotiz", schreibt Brahms an Grimm, der sich auch besorgt erkundigte, „hat doch gewaltige Wirkung, daß sie Dich sogar zu Papier bringen kann." In dem gewitterreichen Juli wurde natürlich in Ischl noch mehr musiziert als sonst. Es gab Hauskonzerte bei Brüll, in denen die Sängerin Frau Dr. Sémon-Radecke aus London, die Geiger Leopold Auer aus Peters-

---

[1]) Gemeint sind Beethovens Violinsonaten in c- und a-moll (Kreutzersonate), die Brahms, Reményi und der Zigeunerstimmung seiner Geige zu Gefallen im Konzert um einen halben Ton höher spielte. Vgl. I, 72.

[2]) In Ermekeils Garten war Brahms mit Deiters bekannt geworden. Vgl. Briefwechsel III, 123 Anm.

[3]) Vgl. Briefwechsel I, 122.

burg und Hermann Csillag aus Rotterdam mitwirkten. Brüll und Brahms wechselten am Klavier ab, und Max Schütz referierte darüber im Pester Lloyd. Auch Billroth, der sich im August am Wolfgangsee niedergelassen hatte — dort baute er sich vier Jahre später auf dem „Hödelgut“ in St. Gilgen an — kam öfters nach Ischl herüber. Als die Wasser sich verlaufen hatten, fuhr Brahms seiner vom Ampezzotale und Pörtschach kommenden Freundin Klara Schumann nach Aussee entgegen und traf dort Professor Wagner aus Budapest, der sich ihm als künftiger Villenbesitzer vorstellte. Am 6. September hatte Brahms das Vergnügen, Frau Schumann die Herrlichkeiten Ischls zu zeigen. Sie logierte in der „Post“ und reiste zwei Tage darauf mit Brahms nach Berchtesgaden weiter. Unterwegs blieben sie über Mittag bei Billroth in St. Wolfgang und waren am 9. September in Berchtesgaden. An ihrem Geburtstage (13. September) gaben Joachim und Brahms ihr ein Konzert auf Vordereck; Herzogenbergs und Engelmanns, die dort in der Nähe wohnten, hörten zu. Brahms spielte ihr die oben erwähnten Triosätze vor[1]), und sie mit ihm die neuen „prachtvollen“ Ouvertüren, deren vierhändiges Arrangement ihr Brahms zur Überraschung mitgebracht hatte. Am 23. September war er wieder in Wien.

Beide Ouvertüren erschienen zusammen als op. 80 und 81 — Simrock honorierte das Stück mit 1500 Talern[2]) — nachdem sie bereits ihre Tauglichkeit hinlänglich erwiesen hatten. Eine erste Orchesterprobe hielt Joachim privatim mit seinem Hochschulorchester ab. Brahms hatte dem Freunde in Salzburg versprechen müssen, ihn bald in Berlin zu besuchen, und eine Aufführung des „Deutschen Requiems“, die Joachim am 4. De-

---

[1]) Litzmann a. a. O. 413.

[2]) „Wie denken Sie sonst über Ouvertüren? Sind diese (wie Sie denken können, ausgezeichnete) vielleicht das Stück 1500 oder 1000 Taler wert (inkl. 4 hdg.)? Sie werden mit Recht sagen, man braucht keine, so lange Weber, Cherubini und Mendelssohn nicht ausverkauft sind. Die Akademische empfehle ich Ihnen aber für Militärmusik setzen zu lassen. Das lockt mich selbst, wenn ich nur genauer damit Bescheid wüßte.“ Simrock verstand den ironischen Hieb und parierte ihn, nobel, wie er war, damit, daß er den höheren Preis zahlte.

zember im Schulkonzert veranstaltete, half den Termin seines Besuches bestimmen. Schon im Sommer sagte Joachim, daß ihm unendlich viel daran läge, mit Brahms gewisse intime Angelegenheiten eingehend zu besprechen, die jenem längst nichts Neues mehr waren, da Joachim aus seinen häuslichen Zwistigkeiten auch gegen Fernerstehende kein Geheimnis zu machen pflegte. So lange Brahms noch hoffte, daß die immer trüber werdenden Mißverständnisse zwischen Mann und Frau aufgehellt und zerstreut werden könnten, ließ er es nicht an herzlichen Ermahnungen und Vernunftpredigten fehlen. Sein Einfluß hätte möglicherweise das Äußerste abgewendet, wenn er ihn schon früher ausüben und andauernd hätte geltend machen können. Aber gerade in Berlin mußte er sich zu seinem größten Leidwesen überzeugen, daß das Übel, welches in den ersten Jahren nach der Verheiratung des Freundes zu keimen begann, nicht mehr auszurotten war. Fast wäre es auf dem Wege zur Probe schon damals zum Bruche zwischen den Freunden gekommen, der später unvermeidlich wurde, als Brahms mit voller Überzeugung für die in ihrer Ehre gekränkte Frau Partei ergriff. „Es hing an einem Haar", schreibt Brahms an Simrock, „und wir wären links und rechts auseinander, aber nicht in die Probe gegangen! Ihnen war ich hernach sehr dankbar. Ich habe nicht viel Hoffen, aber haben und behalten Sie doch guten Willen, und sehen Sie ihn (Joachim) für einen Kranken an, der vorsichtige und nachsichtige Behandlung gebraucht, aber auch verdient. Ziehen Sie sich soweit wie möglich zurück und hoffen, es möge noch eine erträgliche Wendung nehmen. Ich weiß freilich nicht, wie er aus dem Lügennetz herauskommen soll." ... Auch in der Folge, wo alles die unglückliche Frau verurteilte und beschimpfte, blieb Brahms unerschütterlich bei seiner Überzeugung.

Die „Tragische Ouvertüre" kam zuerst in Wien an die Reihe. Hans Richter führte sie am 20. Dezember 1880 im Philharmonischen Konzert auf, und das Publikum verhielt sich ziemlich kühl. Bei der „Akademischen" blieb das Recht der ersten Aufführung dem Breslauer Orchesterverein reserviert. Beide Ouvertüren standen dort als Novitäten auf dem Programm vom 4. Januar 1881. Für Deiters, der zu dem Konzert nach Breslau kam, wurde ein Platz bestellt. Auch schärfte Brahms seinem Freunde Scholz ein,

die Professoren ja nicht zu vergessen. (Er raffte sich sogar später noch zu der außerordentlichen Höflichkeit auf, ein Prachtexemplar der „Akademischen“ durch Arthur Faber „an die Universität Breslau zu Händen S. Magnifizenz des Herrn Rektor Prof. Dr. Schwanert“ befördern zu lassen.) Das klassische Programm des Breslauer Orchestervereins beschränkte sich im übrigen auf Bach, Händel, Beethoven und kündigte außer den Ouvertüren noch drei Lieder von Brahms an, die von Jenny Hahn, einer ausgezeichneten Schülerin Stockhausens, gesungen wurden. Ein Kammermusikabend folgte zwei Tage später nach mit dem Horntrio und den beiden Rhapsodien op. 79. Dazwischen fielen einige Schmäuse mit und ohne Kegelschieben, und Dr. Brahms reiste gutgelaunt über Leipzig, Münster und Krefeld nach Holland weiter, wo er in Amsterdam, im Haag und in Haarlem wie in den zuvor genannten deutschen Städten „Die eine weint — die andre lacht“ (einer seiner auf die Ouvertüren gemünzten Witze) erklingen ließ. Richard Barth machte die Reise von Münster aus mit und spielte überall das Brahmssche Violinkonzert nebst einigen der von Joachim arrangierten Neuen Ungarischen Tänze. Ein „Groot Buitengewoon Concert“ der „Haarlemschen Bachvereeniging“ stand unter Brahms' eigener Leitung und vereinigte Kammermusikabend und Konzertsoiree mit einander. In Haarlem sah Brahms in Leander Schlegel einen seiner glühendsten Verehrer wieder, den er schon auf seiner ersten holländischen Reise oberflächlich kennen gelernt hatte. Schlegel war nach Amsterdam geeilt, um den gefeierten Gast für das Konzert des Haarlemer Bachvereins zu gewinnen, und Brahms, dem Schlegel sein zweites Werk, eine Ballade für Klavier, gewidmet hatte, ließ sich nicht lange bitten[1]).

---

[1]) Leander Schlegel berichtet dem Verfasser darüber: „Am 31. Januar 1876 spielte Brahms mit den Florentinern, die mir von früher her befreundet waren, sein op. 25. Nach der Probe im Hotel jagte ich meine Ballade herunter. Brahms kam auf mich zu, reichte mir die Hand, tupfte mit einem Finger auf die Tasten und sagte: „Sie spielen aber schön Klavier, das Instrument klingt ja sehr schön!!“ 1881 erzählte ich dem Linksgeiger Barth die Hotelszene. Er lachte und sagte: „Seien Sie froh! Als der berühmte N. dem Meister ein ganzes Oratorium seiner Komposition am Klavier aus dem Manuskript mitteilte, rief Brahms am Ende aus: ‚Donnerwetter, wo

Nach Wien zurückgekehrt, schrieb Brahms an Frau v. Herzogenberg, wenn er Zeit hätte, würde er gern von manchem Hübschen und Erfreulichen erzählen, was ihm auf seiner Reise begegnete. So aber sage er nur, daß er in Leipzig sehr schöne Tage verlebt habe, und daß er sich dort alles gern und oft gefallen lassen werde — „solange Sie dort sind". Zugleich schickte er ihr für eine Autographen sammelnde englische Freundin (Miß Mackenzie) den vierstimmigen Kanon „Mir lächelt kein Frühling" im Manuskript. „Sollten Sie in Versuchung sein", fügte er hinzu", ihn Fritzsch zu geben, so bäte ich ihn, nur J. B. zu zeichnen und dazu zu setzen: ‚Aus einem Leipziger Album'!!!" Das kleine enharmonisch pikante Musikstück erschien, genau nach der Weisung seines Komponisten, in Nr. 18 des „Musikalischen Wochenblattes" vom 28. April 1881. In seine Werke hat Brahms es nicht aufgenommen, und vor der Veröffentlichung des Briefwechsels mit Herzogenbergs wußte kaum jemand, wer der Verfasser des Kanons ist.

Im März kam der Kunsthistoriker und Ästhetiker Wilhelm Lübke aus Stuttgart nach Wien, und Billroth gab ihm zu Ehren am 14. d. M. einen „Gemütlichen Brahms-Abend" unter Leitung von Brahms und unter Mitwirkung der Fräulein Pauline Kner und Detzelt und der Herren Josef Hellmesberger, Prof. Maas und Schultner. Zur Aufführung gelangten sämtliche Soloquartette aus op. 31, 64, 52 und 65 (beide Serien der „Liebeslieder"), also im ganzen dreiunddreißig Stücke. Außerdem spielte Brahms seine Klavierstücke und Rhapsodien op. 76 und 79 und mit Hellmesberger die „Regenliedsonate" op. 78 — eine ausgiebige Musiksoirée. Unter den Gästen befanden sich Hanslick, Wilhelm Jahn, der neue Direktor der Wiener Hofoper, Hans Richter, Goldmark und Brüll. Auf dem (gedruckten) Programm stand die Bemerkung: „Die Auswahl und Reihenfolge der Programmnummern wird vom Komponisten bestimmt."

Lübke hätte schon am 6. März in Wien sein sollen, um das

---

haben Sie das famose Notenpapier her? Das muß ich auch haben.'" Schlegel hat sich durch eine Reihe eigentümlich anziehender Kompositionen weit über seine holländische Heimat hinaus einen Namen gemacht.